



العدد ٥٨ ـ ٥٩
يناير ـ ديسمبر ١٩٩٨
الثمن ٢٠٠ قرش
الهيئة المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور **عبدالحميد يونس**
وأشرف عليها فنيًا الأستاذ
عبدالسلام الشريف

عدد ٥٨ ـ ٥٩
يناير ـ ديسمبر ١٩٩٨
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الفهرس

العدد ٥٨ ـ ٥٩ يناير ـ ديسمبر ١٩٩٨

● الرسوم:
من كتاب «سير ورسوم شعبية»
اختيار المادة المصورة:
الفنان: محى الدين اللباد
تصوير:
الفنان: كمال الدين خليفة
اللجنة الدولية للصليب الأحمر (القاهرة)

● الإخراج:
صبرى عبد الواحد

● السكرتارية الفنية:
نادية السنوسى
دعاء مصطفى كامل

● التنفيذ:
مصطفى محمد على
سمير خليل
عصام الديب

● صور الغلاف:
الفنان: عصمت داوستاشى

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨

اعتذار واجب

تحدث أحياناً أخطاء يصعب معرفة أسبابها، أو تفسيرها، أو فهمها، أو حتى الاعتذار عنها. وهو ما حدث فى صدر العدد السابق من المجلة؛ إذ اقتضى الأمر تغييراً فى أماكن وضع أسماء أسرة التحرير، وكان أن نسى واحد من عمد هذه الأسرة، هو الأستاذ **فاروق خورشيد** وصدر العدد ولم نلتفت إلى هذا الذى يصعب علىّ أن أسميه.. هل هو سهو منا؟! هل هى ثقة زائدة بالذات من أنه لا يمكن أن يقع شىء من ذلك، لأنه لم يحدث من قبل؟! هل هو تقصير من جانبنا فى المراجعة والتدقيق؟! هل.. هل.. هل.. سلسلة من التساؤلات لا تنتهى؛ لكنها لا تصل بنا إلى إجابة مريحة أو شافية، بل ربما لو كانت واحدة منها صحيحة لكان أسوأ من الخطأ نفسه.

كان موقفاً سخيفاً عندما اكتشفنا هذا الخطأ - غير المقصود بالطبع - وأصابنا جميعاً حزن عميق لا نعرف كيف نداريه، وإحساس بخطأ جسيم لا نعرف كيف نبرره.. حتى أخرجنى الصديق الأستاذ **صفوت كمال** من هذه الحالة، عندما قال: أتعرف أن هذا الموقف مرّ، ويمر بنا كثيراً.. ألم تبحث مرة عن نظارتك، وتقلب الدنيا بحثاً عنها، وأنت تضعها على عينيك.. ولسبب ما تظن أنك فقدتها أو نسيتها فى مكان ما.. لشدة انشغالك بها..

أحسست براحة كبيرة، وأعجبنى التشبيه، لأن هذا بالتحديد هو موقع الأستاذ **فاروق خورشيد** بالنسبة لنا.

المحرر

هذا العدد

يستهل دراسات هذا العدد الأستاذ الدكتور **محمدالجوهرى** بدراسة عنوانها «حماية التراث الشعبى.. دور مستقبلى لعلم الفولكلور»، ينطلق فيها من أن عناصر التراث الشعبى آخذة فى التوارى شيئا فشيئا أمام زحف التصنيع والتحضر وظروف العصر. وهذه الصورة العامة ـ التى تختلف فى سرعتها ودرجتها من دولة إلى دولة، ومن منطقة إلى أخرى فى الدولة الواحدة، بل ومن طبقة إلى طبقة ثانية، تجعل من قضية حماية التراث وصونه مطلباً عالمياً، تجمع عليه كل الشعوب، وتهتم به كل الدول والمؤسسات.

بيد أن ثمة أسئلة كثيرة تطرح نفسها بمجرد التطرق إلى هذا الموضوع، ومنها ـ على سبيل المثال ـ ماذا نحمى من عناصر التراث؟ وماذا نفعل عند اختفاء عنصر تراثى تقليدى؟ وما العمل حيال العناصر المستحدثة؛ خاصة إذا ما عرفنا أن الاستحداث والتجديد فى هذه العناصر لم يسر دائماً فى خط واحد، ولم يتخذ فى كل الأحوال اتجاهاً واحداً. وفى الحقيقة تطرح قضية حماية التراث، فى مثل هذا الموقف، من التساؤلات أكثر مما تقدم من الإجابات؛ لكنها ـ وهذا هو الأهم ـ تثير الكثير من القضايا العلمية الجديرة بالبحث والدرس والتأمل، وهو ما توقفنا عليه هذه الدراسة، حتى تتأتى عمليات صون الفولكلور وحمايته على أساس علمي رصين.

وفوق ذلك، وبسبب منه أيضاً، يقدم لنا الأستاذ الدكتور **محمدالجوهرى** موجزاً لبنود الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور، وأهم المناقشات والاعتبارات التى أثيرت تعليقاً على هذه البنود، ثم يقدم لنا نص الاتفاقية كاملاً، حتى يمكننا أن نتبين منه أن بعض الملاحظات التى أبديت قد قبلت وتم تبنيها في النص، وبعضها قد التفت عنه المجتمعون؛ ولكنه يمثل فى جانب منه نظرة علمية، يمكن أن تهم بعض المتخصصين بدرجة أكبر، وقبل هذا وبعد هذا، فإنه يوقفنا على طبيعة الفكر الذى صدرت عنه هذه الاتفاقية، ويعطينا صورة جلية وواضحة له.

يلى ذلك دراسة الدكتور **وليد منير** «إعادة إنتاج الموروث الشعبى فى المسرح الشعرى العربى الحديث». وفيها يؤكد على أهمية المعرفة الشعبية وفاعليتها الأصيلة؛ بوصفها امتداداً لخصوصية الروح الثقافى لمجتمع معين، أو لأمة بعينها، وقدرة الإبداع الشعبى على احتواء الشروط التاريخية ومجاوزتها فى الوقت نفسه، مما يجعل الموروث الشعبى، بما يحمله من أفكار ومعتقدات وقناعات، صالحاً للإفادة منه، والامتثال له، فى لحظات لاحقة مختلفة. ومن هنا يعاد إنتاجه مرة بعد أخرى، وبصورة متعددة فى الشعر والرواية والقصة والمسرح؛ فهذه الأنواع الأدبية تثرى عوالمها، حين تلجأ إلى ذلك، عبر الإدماج الفعال بين الخبرة الفردية والخبرة الجماعية، بين جماليات الإبداع الذاتى وجماليات الإبداع الشعبى، بين الرؤية الخاصة والرؤية المشتركة.

على أنه من بين هذه الأنواع الأدبية يركز الدكتور **وليد منير** دراسته على المسرح الشعرى، مبرزاً لأهم خصائص الموروث الشعبى التى تستدعى فى الدراما الشعرية، وأهميتها لفنون «التمثيل» و«الكلمة»، مقدماً لنا تفسيراً يستبطن آليات التكثيف الشعرى للموروث الشعبى فى بعض الأعمال المسرحية الشعرية، وقراءة تستنطق مستويات بنيتها، من دراما وشعر وفولكلور، على نحو يبلور كنهها، ويستخلص معناها المشترك.

أما الأستاذة الدكتورة **غراء مهنا** فتقدم لنا دراسة عن «صورة الطفل فى الحكاية الشعبية الشفوية أو المكتوبة». وهى تبدأها بعدة توضيحات مهمة، تتعلق بأهمية الحكاية الشعبية بالنسبة للأطفال، وصلاحيتها لهم، وقدرتها على تنمية ذكائهم، والتعبير عن حقيقة مشاعرهم. وكذلك تتعلق بطبيعة الشخصيات الحكائية، ودلالة اسم البطل الطفل فى الحكايات الشعبية، وكيفية ميلاده، لتخلص بعد هذه التوضيحات إلى صلب موضوعها، فتصنف الأطفال الأبطال فى الحكاية الشعبية إلى سبعة نماذج، موضحة لكل نموذج منها بمثال مناسب، ثم تعقد - بعد ذلك - مقارنة موسعة بين صورة الطفل فى الأدب الشفوى وصورته فى الأدب المكتوب، المستلهم من التراث، كاشفة - خلال هذه المقارنة - عن أوجه الخلاف بين الصورتين، ومنتصرة على طول الخط للحكايات الشعبية الشفوية، باعتبارها أقرب للحياة الواقعية، بما فيها من خير وشر، وموت وحياة، وألم وسعادة، ومن ثم فهى تتفق مع ميول الأطفال وتطلعاتهم، فضلاً عن أنها تمنحهم حلولاً للمشكلات التى تقلقهم.

وفى إطار اهتمام المجلة بالدراسات الفولكلورية غير العربية، يقدم لنا الأستاذ **أحمد فاروق** ترجمة لدراسة **الأخوين فولر** «Woeller» عن «الحكاية الشعبية الأوربية فى العصور الوسطى». وفيها يسعى **الأخوان فولر**، من خلال عرض حكائى سخى، إلى تأكيد دور الحكائين والتجار المتجولين والموسيقيين والحرفيين والطلبة المسافرين والممثلين الهزليين ومصابى الحروب من الأفنان ومناديى الأسواق والغجر والشحاذين والحوذية والعمال المشتغلين ببناء الكنائس، وكذلك جنود الحملات الصليبية، ليس فى تقديم الحكايات الشعبية فى تلك العصور فحسب، بل دورهم فى نشرها وتشكيلها أيضاً؛ بحيث يمكن القول بأن تطور الحكاية الشعبية فى العصور الوسطى لا يمكن إرجاعه إلى الفلاحين فقط، وأن هذا التطور كان ملائماً تماماً لتلك العصور، وأن حكايات الشعوب المتنقلة قد زادت وأصبحت شديدة التنوع فى ذلك الحين.

وعن الحكاية الشعبية أيضاً، يقدم لنا الأستاذ **إبراهيم كامل أحمد** دراسة عنوانها: «أصل الحكاية.. محاولة للتعرف على أصول بعض حكايات ألف ليلة وليلة». وفيها يرى أن أقرب الآراء إلى الصحة، وأجدرها بالقبول، بشأن أصل هذا الكتاب الفذ هو ما ذكره المستشرق **د. ب. ماكدونالد** من أن له أصلين. أصل عربى، وأصل فارسى؛ هذا مع اشتماله على موضوعات مأثورة شائعة بين الأمم. أما نواة هذا الكتاب فقد ثبت أنها من أصل هندى. ويقود التنقيب فى الكتب القديمة والحديثة الأستاذ إبراهيم كامل إلى التعرف على الأصول العربية لبعض حكايات ألف ليلة وليلة، وهى: «حكاية التاجر مع العفريت»، والحكاية الإطار لـ «حكاية تتضمن مكر النساء وإن كيدهن عظيم»، وإحدى الحكايات المتفرعة عنها.

يلى ذلك حكايتان شعبيتان من النوبة المصرية يقدمهما الأستاذ **عمر عثمان خضر**، مع مقدمة دالة تتعلق بالحكاية الأولى منهما، وتؤكد - من خلال ملخص لحكاية فرعونية قديمة، يتجاوز عمرها خمسة آلاف سنة - على قضية التواصل بين تراثنا الفرعونى القديم، ومأثوراتنا الشعبية المصرية المعاصرة.

كما يقدم لنا الأستاذ **رأفت الدويرى** ترجمة لحكاية شعبية هندية، اختارها وأعاد صياغتها بالإنجليزية **أ. ك. رامانوجان**. وهى حكاية على حكاية، تشرح ماذا يحدث للمرء عندما يستمع حقيقة لحكاية، وخاصة ملحمة «الرامايانا».

ومن الحكاية الشعبية إلى السيرة الشعبية، حيث يقدم لنا الأستاذ **مصطفى شعبان جاد** دراسة عن «صديق البطل فى سيرة عنترة بن شداد»، مؤكداً فى خاتمتها على القيمة العليا للصداقة فى الفروسية، ومبرزاً لرؤية المبدع الشعبى لمفهوم الصديق فى السيرة الشعبية.

أما الدكتورة **هالة عبدالسلام** عواد فتأخذنا إلى الأمثال الشعبية، حيث تقدم لنا دراسة عنوانها «أمثالنا العامية: مدلولها وترجمتها». وفيها تقوم بتعريف المثل، وتوضح ما المقصود به، وحجم المشكلات التى تواجه القائم على ترجمة الأمثال العامية من لغتنا العربية أو إليها، ثم تقدم نماذج لترجمة بعض تلك الأمثال، فى محاولة لتلمس أوجه التماثل أو التشابه بينها وبين نظائرها من الأمثال الأسبانية.

وعن «الاحتفالات الرمضانية فى مصر فى العصر الحديث» يقدم لنا الدكتور **شوقى عبدالقوى عثمان** دراسة تاريخية وميدانية، يصف فيها مظاهر الاحتفال بشهر رمضان المبارك منذ وصول العثمانيين مصر وحتى الآن، باعتبار أن هذه الفترة هى ما يقصده الكاتب بالعصر الحديث.

لقد اختفت ظواهر كثيرة - محببة إلى النفس - من الاحتفالية الرمضانية على طول هذه الفترة، وحدثت تغيرات فى بعض عناصر هذه الاحتفالية - أمكن تفسير بعضها فى الدراسة وتعذر تفسير بعضها الآخر؛ لكن يظل البعدان: التاريخى «الرأسى» والجغرافى «الأفقى» هما أهم ما يميز هذه الدراسة، ويكسبها أهميتها.

أما الأستاذ **ممدوح عبدالعليم** فيحدثنا عن «العادات والتقاليد العربية فى رمضان»، قاصرًا حديثه بهذا الصدد على عدد من دول مجلس التعاون الخليجى، هى: البحرين، الكويت، الإمارات، المملكة العربية السعودية؛ حيث تكاد تتماثل - كما يؤكد الباحث - مظاهر الاحتفال بشهر رمضان الكريم فى هذه الدول. ومع ذلك، فهو يقدم لنا وصفًا موجزاً للعادات والتقاليد فى كل دولة منها على حدة، نستطيع أن نلمس منه مظاهر هذا التماثل، بل والاختلاف أيضاً.

ويأخذنا الدكتور **محمد عمران** إلى الغناء والموسيقى، حيث يحدثنا فى دراسته «الغجر يعرفون الروندو» عن شكل من أشكال الغناء الغجرى، يماثل - فى تكرار لحنه الأساسى المميز، وفى طريقة توالى بقية مقاطعه اللحنية المختلفة - الصيغة الموسيقية المعروفة باسم «الروندو». وهى نموذج موسيقى، معروف عالمياً، يقوم على جملة موسيقية مميزة (لحن رئيسى) يتخللها عدد من الألحان الصغيرة، التى تأتى على هيئة تحويرات. والصيغة المميزة لهذا النموذج هى العودة فى كل مرة إلى اللحن الرئيسى بعد الانتهاء من عرض كل قسم من أقسام التحوير.

يلى ذلك دراسة الدكتور **تيمور أحمد يوسف** عن «العناصر الإيقاعية فى الموسيقى الشعبية المصرية». وكما هو واضح، تعنى هذه الدراسة بالكشف عن أهمية العنصر الإيقاعى المصاحب للموسيقى الشعبية بأنواعه المختلفة، إذ بعد تعريف الإيقاع فى الحياة بشكل عام، والإيقاع فى الموسيقى الشعبية بشكل خاص، تقوم الدراسة بتفسير نماذج الإيقاعات الخاصة بالمناسبات الاجتماعية والدينية فى الحياة الشعبية، وكذلك النماذج الخاصة بالعمل والرقص، وأخيراً النماذج المرتبطة ببعض المعتقدات.

ومن الموسيقى الشعبية إلى فنون الحركة، حيث يحدثنا الدكتور **علاء عبدالهادى** عن ظاهرة «الكُرّج»، التى ربط بعض الباحثين بينها وبين المسرح، كما ربط بعضهم الآخر بينها وبين الحكاية الشعبية. وفى الحقيقة يولى الدكتور **علاء عبدالهادى** لهذه الظاهرة عنايته البالغة، فيتحرى: أصلها ومدلولاتها، وأبعادها التاريخية، وعلاقاتها بالمسرح وبالحكاية، لينتهى إلى التأكيد على أنها أحد ظواهر الأداء الحركى، الذى ابتدعته البيئة العربية كفن من فنون التسلية.

أما الأستاذ **إبراهيم حلمى**، فيقدم لنا دراسة عنوانها: «خمسة مؤلفين مسرحيين حول سيرة الزير سالم». وهى دراسة نقدية تكشف عن المناخ العام المحيط بإبداعات هؤلاء المؤلفين الخمسة، وكيفية معالجتهم لسيرة الزير سالم مسرحيًا فى إبداعاتهم، وذلك انطلاقًا من أن المضامين السياسية والاجتماعية، التى يحملها على كتفيه كل إبداع مسرحى من هذه الإبداعات، تهم عالمنا العربى اليوم.

يلى ذلك دراسة الأستاذ **يوسف الشارونى**، التى يتحرى فيها «الصلات بين مصر وسلطنة عمان فى الأدب الشعبى العمانى»، وذلك من خلال حكايتين شعبيتين عمانيتين بالغتى الدلالة فى هذا الاتجاه، وباعتبارهما مثالين لما يزخر به الأدب الشعبى العمانى من إشارات إلى الصلات الودية التى تربط بين الشعبين الشقيقين: المصرى والعمانى، برباط وثيق.

ويتابع الأستاذ **محمد عبد الواحد محمد** مسيرته مع «**تريمرن**» فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم»، فيورد لنا عدداً من حكايات الهاوسا فى هذا الكتاب، وما يماثلها أو يشابههامن حكايات فى آداب الشعوب الأخرى.

وبالطبع لا يقتصر **تريمرن** على هذه المقابلة وحسب، وإنما يعلق أحياناً على بعض العادات ويفسرها، ويستخلص أحياناً أخرى بعض الموتيفات، ويتحرى أصولها أو مصادرها، الأمر الذى يضفى على كتابه حيوية شائقة، فوق الجهد العظيم الذى قام به نحو تراث الهاوسا وعاداتهم.

ويختتم دراسات هذا العدد الأستاذ **حسن سرور** بدراسة ميدانية عن «حضرة على زين العابدين رضى الله تعالى عنه وأرضاه»، وهى دراسة وصفية، مزودة ببعض نصوص الإنشاد الدينى الموثقة، يوقفنا الباحث فى بدايتها على مفهوم «الحضرة»، ويفرق فيها بين نموذجين، أحدهما تقليدى - على حد وصفه - يدخل ضمن النشاط الروحى للطرق الصوفية، والآخر شعبى، لا يتبع طريقة صوفية معينة. وهذا النوع الأخير هو الذى يحظى باهتمام الباحث فى هذه الدراسة، ولكن دونما إغفالٍ للنموذج الأول، الذى يحظى بتعريف مناسب.

وتحظى «مكتبة الفنون الشعبية» فى هذا العدد بعرضين متميزين، الأول: يقدمه الأستاذ **توفيق حنا** لكتاب «وحدة تاريخ مصر» لمؤلفه الأستاذ **محمد العزب موسى**. وهو كتاب من أهم وأخطر الكتب التى تؤكد وحدة التاريخ المصرى، واستمرارية الحياة المصرية بدون انقطاع لأكثر من ستة آلاف عام.

وقد دفع الأستاذ **توفيق حنا** إلى عرض هذا الكتاب، الذى نشرت طبعته الأولى فى لبنان عام ١٩٧٢، ليس فقط قوله إن الفولكلور المصرى فيه يعد بمثابة الخيط الذى يربط كل مراحل تاريخ مصر فى وحدة واحدة، ولكن - أيضًا - لأن الكتاب الهادف والجاد يستحق أن يعرض وأن يعاد عرضه على مر الأيام.

أما العرض الثانى، فيقدمه الأستاذ **محمد سيد محمد عبدالتواب** تحت عنوان «الموت دعوة للحياة.. قراءة فى كتاب: كل يبكى على حاله» للأستاذ الدكتور **أحمد على مرسى**. والكتاب دراسة متميزة عن العديد/ البكائيات فى إحدى قرى مصر، تخوض أعماق الطقوس والعادات والممارسات المرتبطة بالموت، كاشفة عما بها من دلالات اجتماعية، ومتعرضة بالتحليل - فى إطار المنهج نفسه - للمأثور الفنى من البكائيات، كيما تضع حلاً للتناقض بين الموت والحياة.

وفى «جولة الفنون الشعبية» يحدثنا الأستاذ **محمد فتحى السنوسى** عن الفنان التشكيلى **عصمت داوستاشى**، وعن أعماله الفنية، المرتبطة بتراثنا الحضارى والشعبى إلى تلك الدرجة التى تحس عندها أنك أمام لوحات لفنان شعبى تلقائى متميز.

أما الأستاذة **عواطف محمود سلطان** فتقدم لنا «رؤى تشكيلية مستوحاة من أثواب سيناء والشرقية»؛ وإذ تختار هاتين المحافظتين، فإنما لانتشار العناصر التشكيلية والزخرفية الملونة فى أثوابهما، فضلاً عن تماثل الوحدات الزخرفية بينهما، واستخدام الألوان بفطرية وإحساس شديدين، مختتمة موضوعات المجلة بهذه الرؤى، التى تستلهم جانبًا من جوانب فنوننا الشعبية التشكيلية.

التحرير

حماية التراث الشعبى

دور مستقبلى لعلم الفولكلور

د. محمد الجوهرى *

١ - الخلفية العامة للحماية: تغير التراث الشعبى:

لو ألقينا نظرة عامة على حصيلتنا اليوم من عناصر التراث الشعبى الأصيلة، لتبينا أن الكثير منها يحتضر فعلاً أو فى سبيله إلى الاحتضار فى المستقبل القريب. فالمساكن فى الريف وفى المدن على السواء لم تعد فى الغالب الأعم من الحالات تبنى وفقاً للأسلوب والنظام التقليدى المتوارث. وحتى لو حافظ أحدهم على النظام القديم للمسكن الريفى، فإنه يعطى نفسه حرية التغيير تبعًا لهواه أو وفقاً لما تمليه عليه ضرورة ملحة. قد يقول البعض إن هناك مناطق ريفية مازال نظام البيت الريفى القديم سائداً فيها، ولكن الحكم العام، سواء عندنا فى العالم العربى أو خارج العالم العربى: إن هذا الأسلوب وهذا النظام فى سبيلهما إلى التقهقر. فلن يستطيعا الصمود طويلاً أمام زحف التصنيع وزحف التحضر. وقد جعلت الكثافة المتزايدة للمدن، والوحدات العمرانية عمومًا، من التخطيط ضرورة حيوية لا غناء عنها. والكلام نفسه يمكن أن يقال، ولكن بدرجة مخففة، عن الزى الشعبى. أما اللهجات المحلية فقد بدأت هى الأخرى تتعرض لضربات عنيفة تهدد كيانها.

ومن أبرز مصادر توجيه هذه الضربات: لغة الصحافة، والإذاعة المسموعة والمرئية، وما إليها من وسائل الاتصال الجماهيرى. هذا بالإضافة إلى أنواع المؤسسات التربوية والاجتماعية الحديثة التى من شأنها أن تجمع أبناء مناطق مختلفة - وبالتالى أصحاب لهجات مختلفة - فى مكان واحد، يكون عاملاً على صهر وتلقيح هذه اللهجات ببعضها، على نحو يؤثر على معالم كل منها على حدة تأثيراً لا ينكر. من أخطر هذه المؤسسات وأبعدها تأثيراً المدارس ومعاهد التعليم على اختلافها، ومعسكرات الجيش، خاصة حيث يجرى العمل بنظام التجنيد الإجبارى. كذلك المعتقدات والخرافات الشعبية سائرة هى الأخرى إلى التقهقر، ولم تعد بصورتها التقليدية النقية إلا فى القليل من المناطق، أما فى سائر أنحاء البلاد وقطاعات المجتمع فتمتزج بها أو تحل محلها بشكل تدريجى المعتقدات والأفكار وكذلك الخرافات الحديثة.

(*) أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

والملاحظ على كل الأمثلة التى ضربناها أنه لم يكن هناك عامل قهر خارجى يدعو الناس إلى الحفاظ على القديم. فظروف العصر هى عامل التأثير الأبقى والأدوم، وهى قادرة على فرض نفسها فى النهاية، وإن اختلفت سرعة هذا التأثير واختلفت كذلك قوته من مكان إلى آخر ومن عصر إلى عصر ومن فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، ولا حاجة بنا إلى استعراض جميع ميادين التراث الشعبية للتدليل على هذه الحقيقة، وحسبنا الاكتفاء بتقرير هذا المبدأ العام.

على أن هذا القديم لا يذهب هكذا أدراج الرياح ببساطة، ولا يختفى كليًا دون أن تبقى أية مخلفات أو رتوش فى الصورة العامة. ولدينا مثل واضح على ذلك من دنيا العادات والتقاليد والأعراف الشعبية. فقد بدأت هذه العادات والأعراف التقليدية تفقد هى الأخرى سطوتها القديمة خاصة منذ أخذ القانون الوضعى يحل تدريجيًا محل القانون الشعبى التقليدى (العرفى)، ومن ثم يسلبه سطوته المتوارثة، وهى السطوة التى كانت السند الأساسى لكل عادة ولكل تقليد شعبى. وكلما امتد تأثير القانون الوضعى واتسعت دائرة نفوذه، كلما تقلصت دائرة نفوذ العادات والأعراف الشعبية. ولم يعد بوسع هذه العادات والأعراف أن توقع العقاب بالمخالف، كما كان يفعل القانون التقليدى، وأقصى ما أصبحت تفعله هو أن تثير نفور المجتمع واستهجانه للمخالف. وفقدت العادة بذلك كثيراً من المراسيم والتفاصيل المصاحبة لها. حقيقة أن الفرد لا يخرج هكذا صراحة وكلية عن العادة والعرف، فالإلزام الاجتماعى مازال قائمًا، ولكن من المألوف أن نجده يتحرر من بعض عناصرها ويتخفف من بعض قيودها. وهكذا بقيت لدينا بعض العادات القديمة المرتبطة بإحياء مواسم السنة، والأحداث الكبرى فى حياة الفرد والأسرة وهكذا.

أما دنيا العمل التقليدى فقد فقدت كل عاداتها وتقاليدها المتوارثة أو كادت تحت سطوة التنظيم الصناعى الحديث والأوضاع الاقتصادية المرتبطة بهذا النظام الجديد. غير أن ظروف هذا المصنع الحديث نفسها قد شجعت على وجود عادات جديدة واتخاذها هى الأخرى شكلاً محدداً وثابتًا إلى حد ما (أى تقليدياً أو جمعيًا على نحو ما). ولو أننا يجب أن نلاحظ أن الكثير من هذه العادات الجديدة له أساس فى التنظيم الرسمى الجديد، وليس نمواً تلقائياً كاملاً.

فإذا افترضنا أن التاريخ الشعبى كان قد عمل فى مرحلة سابقة على تنمية كل هذه الأنواع إنماء كاملاً بحيث أخضع لها كل مجالات الحياة - المادية والروحية على السواء - فإننا يمكن أن نتبين بوضوح قلة العناصر المتبقية من هذا التراث القديم العريض. إذ استبدل الكثير منه عن طريق النظم الثقافية (الرسمية) الحديثة: كالقانون، والمدرسة، ولوائح العمل... إلخ. فالمدرسة تضطلع الآن بتربية الجيل الجديد، بحيث لم يعد التراث الشعبى المتوارث يلعب إلا دوراً ثانوياً فقط فى هذه العملية. كذلك أخذت ثقافة الفئات الاجتماعية العليا تغرق كل العناصر التقليدية فى الترفيه والتسلية. وأخذت المؤسسات الجديدة تحل محل الصور التنظيمية التقليدية... وهكذا.

على أننا يجب أن نؤكد مجدداً على أن هذه الصورة العامة تختلف من منطقة إلى أخرى، ومن طبقة إلى أخرى. ولكن لاجدال - برغم تباين السرعة والدرجات - فى أن التراث الشعبى فى طريقه إلى التقهقر. ومن ثم يجعل هذا الوضع من الاهتمام بوجود التراث الشعبى وطبيعته فى مجتمعنا الحديث اهتمامًا جوهرياً وملحًا، خاصة وأن الأشكال، والمضامين، والقيم المتوارثة آخذة فى التوارى باستمرار. كما أن هذه الأوضاع تجعل من قضية الحماية، أو صون هذا التراث مطلباً عالميًا تجمع عليه كل الشعوب، كما تهتم به كل الدول والمؤسسات(١).

* * *

٢ - قبل الحماية: ماذا نحمى؟

إن الحديث عن صون التراث، أو حماية عناصره، يمكن أن يدخل فى روع البعض أن هناك تراثاً واحداً لا يتغير، وأن هذا التراث هو الذى يتعين صون عناصره. وقد يذهب هذا الفريق لمزيد من التوضيح إلى القول بأن المقصود هو التراث الأصيل أو العريق أو الأصلى authentic. والحقيقة - كما أشرنا فى المقدمة - أن عناصر التراث لا تثبت على حال واحد، كما أن جوانب الاجتماع الإنسانى تخضع فى المقام الأول لقانون التغير. فكما أنك لا تستطيع أن تنزل إلى النهر نفسه مرتين، كذلك أنت لن تستطيع أن تجد عنصراً شعبيًا واحداً ثابتاً على امتداد العصور.

فهل المقصود أن أصون شكلاً معيناً، ومن الذى يحدد الشكل الجدير بالصون.. هل هو الأقدم، أم هو الأكثر شيوعاً، أو

ربما كان الأكثر اتفاقاً مع نسق القيم وأحكام الدين وابتعاداً عن «العيب».. هل هو تراث فئة معينة: الفلاحون مثلاً فى مصر، أو أبناء البادية فى غيرها، أو عمال الصناعة اليدوية فى مجتمع أوروبى؟ إن شيئاً من هذا كله لم يبق على حاله؟ بل لا يصح أن يبقى على حاله، بالنسبة لتطور المجتمع المصرى، أو السعودى، أو الإنجليزى.

إنه يتعين علينا أن نقيم توازناً دقيقاً وأميناً بين «أصالة» العنصر التراثى وحركته عبر الزمن، ونموه أو أفوله، وقدرته الدائبة على الحياة التى يمكن أن تعدل فى كل يوم من شكله ومن مضمونه ومن وظيفته، كما تعدل من دائرة انتشاره ومن قيمته... إلخ.

ومع ذلك يتعين أن ننتبه إلى أن عمليات التسجيل والتصنيف والحفظ... إلخ تنصرف إلى كل العناصر الحية، على تنوعها، كما تمتد إلى العناصر الأثرية التى لم تعد جارية فى الاستعمال المعاصر، ولكن هناك شواهد وآثاراً تدل عليها. من تلك الشواهد أقوال الإخباريين، أو العناصر المادية لدى بعض الأسر (خاصة الريفية أو البدوية)، أو المخطوطات، أو الشواهد المتحفية... إلخ. فتلك الفئة الأثرية من التراث هى جزء من تاريخ هذا المجتمع وثقافته، وبديهى أنها تمثل مكوناً رئيسياً لتراث هذا المجتمع الذى نصون فولكلوره. ولذلك يجب أن نتفق على أن جهود الصون والحماية سوف تشمل - أيضاً - كل ما يقع تحت أيدينا من آثار لتراث شعب يعود لمراحل تاريخية مضت وانقضت.

* * *

٣ - مشكلة الصون عند اختفاء العنصر التراثى التقليدى:

يفهم من عملية الحماية صون العناصر الحية الماثلة التى يجرى عليها التداول، وتتجدد كل صباح فى ممارسات الملايين أو الآلاف من الناس. ولكن ماذا أصون إذا كان العنصر الشعبى التقليدى قد اختفى تماماً، أو واجه مصيراً شبيهاً بالاختفاء الكامل؟ سوف يبادر البعض إلى القول: لا نفعل شيئاً، فلا مشكلة. لقد مات بعض التراث ولا حيلة أمام قضاء الله. ولكن هذا القول مردود لأن تلك العناصر التى انقطعت بشكلها التقليدى، قد ابتعثت بشكل جديد، قد يكون قريب الصلة بالعنصر التقليدى، وقد يكون بعيد الصلة، ولكن المهم أنه ليس هو. وأنه إما قد خرج من يد الصانع الشعبى التقليدى إلى آلة الصناعة الحديثة، ومن الحرفية إلى التكنولوجيا، ومن الفردية أو المحلية إلى الإنتاج الكبير أو الجماهيرية.. وهكذا. إنه لم يمت كوظيفة، ولكن ماتت فيه التقليدية والشعبية، و«الأصالة» إن شئت.

والأمثلة على مثل هذه العناصر لا تقع تحت حصر. وهى ليست وقفاً على زماننا، ولكنها سنة كل عصر، وإن تعددت وازدادت كثافة بفعل سرعة إيقاع التغير فى عصرنا الحاضر. هناك ملايين البيوت فى شتى أنحاء مصر التى اختفت منها أدوات تسوية الخبز التقليدية، كالفرن ومكوناته والأدوات المصاحبة لعملية التسوية. ولكن أولئك الملايين مازالوا يأكلون الخبز، ولكنه يسوى الآن فى أماكن أخرى وبطرق أخرى. وهناك الملايين من المصريين الذين اختفت من حياتهم اليومية بعض قطع الزى ومكملاته الخارجية والداخلية، لعل أشهرها وأوضحها فى التغير الملابس الداخلية التقليدية، وكذلك بعض القطع الخارجية المهمة ومكملاتها، خاصة القطع ذات الدلالة على المكانة، أو على النوع، أو الانتماء القبلى أو العائلى أو الإقليمى... إلخ. المهم أن أولئك الملايين مازالوا يرتدون أزياء بمكملاتها، ولكنها قد اتخذت مسميات أخرى، وأصبحت تنتج بطرق تصنيع أخرى، وربما أصبحت تنتج صناعياً بنظام الإنتاج الكبير. والأهم أن بعضها قد تم إنتاجه بذوق وتصميم وخامات من خارج الوطن. كذلك اختفت - بقوة القانون - الأسماء المزدوجة للشخص الواحد (مثل: محمد عبد الله، أو عدلى عبداللطيف، أو أحمد علاء الدين.. إلخ) وأصبح لكل مواطن اسم شخصى واحد.

هناك قائمة لا تنتهى من الظواهر التى اختفت تماماً، أو جددت بأشكال ومضامين مغايرة، ولن يستطيع أحد أن يحصرها. ولكن التساؤل فى ظل تلك الخلفية العامة: هل إذا وجدت فرناً تقليدياً لتسوية الخبز فى إحدى قرى سوهاج، أو فى أحد بيوت مدينة المنيا (فى قلب الحضر)، من الطبيعى أن أقوم بتسجيله تسجيلاً علمياً دقيقاً. وقد يمكننى اقتناؤه فى متحف مفتوح أو فى متحف عادى، ولكن السؤال هنا: هل يعد هذا الفرن قرينة على فرن القليوبية أو البحيرة، وهل فرن البادية المستخدم فى واحة قارة أم الصغير[٢] قرينة على الفرن عند بدو سيناء[٣]. يبدو أننا يجب أن نتواضع فى طموحاتنا العلمية من وراء عملية الحماية أو الصون. وربما يتعين أن نحدد لها فى كل مجتمع مفاهيم معينة، ووظائف خاصة بتلك

الثقافة تراعى حركة التاريخ، وحقائق الجغرافيا وإيقاع التغير الاجتماعي.

٤ ـ عند الحماية: ماذا أفعل بالعناصر المستحدثة؟

عندما يتصدى دارس الفولكلور المعاصر لجمع عناصر التراث الشعبى جمعاً علمياً منظماً فى أحد المجتمعات التقليدية فى الوطن العربى، ولنأخذ مصر على سبيل المثال، سوف يجد أن غذاء المصرى المعاصر (فى المدينة مثلاً) يضم طائفة من الأصناف ذات المسميات، وربما ذات المواصفات التقليدية، ولكنها مصنعة تجارياً وبكم كبير، على يد متخصصين فى مصانع، وليس فى بيوت الناس أو فى محلات الحرفيين. سوف يجد «الفطير المشلتت»، ويجد «أم على» على قائمة الطعام فى أفخر الفنادق، ومسحوق «الطعمية» أو «الفلافل» الجاهزة. كما سيجد بعض قطع الأثاث الشعبى مصنعة تجارياً متخذة مظهراً شعبياً (مثل كرسى الجلوس الخشبى ذى المقعد المصنوع من السعف المضفر ـ كرسى المقهى التقليدى) وبعض قطع الحلى ومكملات الزى وأدوات الزينة التقليدية شكلاً والصناعية إنتاجاً وتسويقاً... إلخ.

لعل أهم ما يتصل بتلك العناصر المستحدثة أنها لم تعد ترتبط بمكان؛ وبالتالى لا ترتبط بجماعة اجتماعية ثقافية معينة. ومهم أيضاً أن نلاحظ ما طرأ على مكانتها من تبدل وتحول. فالفطير لم يعد هو الفطير، إنه أقرب إلى الديكور، أو إلى التعلق الرومانسى بالماضى، أو التفكه، ولكن المهم أنه فقد مكانته التقليدية كطعام للمناسبات السعيدة ومناسبات التباهى. إن هناك صنفاً آخر كالطعمية، أكسبته عملية الإنتاج الصناعى (والتسويق التجارى) الواسع مكانة أكبر بكثير من مكانته السابقة، ودخل إلى حياة الناس، وعرفته كل الشرائح الاجتماعية، وفى كل الأصقاع... ولكن معلومات أفراد الشعب ـ الذين يأكلونها ـ عن مكوناتها، وطريقة «دقها»، وتسويتها... إلخ أصبحت لا تزيد عن معلوماتهم عن شرائح الهامبورجر.

وأقصد من ذلك القول إن الاستحداث والتجديد فى عنصر شعبى لم يسر دائمًا فى خط واحد، ولم يتخذ دائمًا اتجاهاً واحداً. لقد همش بعض تلك العناصر الشعبية، ومكن لبعضها الآخر، وغير الخريطة الطبقية (الاجتماعية) لانتشار بعضها، كما غير خريطة انتشارها عبر المكان (جغرافياً).... إلخ.

إن الحماية فى مثل هذا الموقف تطرح من التساؤلات أكثر مما تقدم من إجابات، ولكنها تثير قضايا علمية مهمة جديرة بالبحث والدرس والتأمل.

ولكن ربما كان يتعين فى هذا السياق بالذات ونحن نتحدث عن تراث الشعوب العربية والإفريقية أن نذكر أن عملية التحديث التى تدخل على عناصر التراث غالبًا ما تنطوى على تبنى مؤثرات وافدة من ثقافات أجنبية، بعضها استعمارى، وكثير منها إمبريالى، وربما كلها غربية. وهنا يتعين أن نلتزم حذراً مزدوجاً. الأول حذر من هذا التسريب لعناصر أجنبية إلى تراث محلى تقليدى. والحذر الثانى أن يؤدى حذرنا الأول إلى رفض الاتصال الثقافى، وتجريم التفاعل بين الثقافات، والانغلاق على الذات الثقافية، أى الجمود أو نحوه. وهذه كارثة بكل المقاييس. وتلك كما قلت من أهم القضايا التى شغلت، ومازالت تشغل، علماء الفولكلور فى كل مكان، ولكنها ذات أهمية خاصة فى بلاد تابعة، كانت مستعمرة، أو تتهددها اليوم قوى الهيمنة الثقافية.

تلك عينة من المشكلات العلمية التى تثيرها عمليات صون الفولكلور على أساس علمى رصين، كذلك الجهد الذى أدى إلى وضع الاتفاقية الدولية التى نعرض لها فيما بعد.

وليس بمقدور فرد واحد أن يرد عليها على عجل، بل لابد بعد أن تقطع الدول العربية شوطًا فى إعداد البنية العلمية الأساسية لعمليات الجمع والحماية أن يلتقى المختصون فيها فى إطار ورشة عمل ـ ذات طابع فنى تطبيقى ـ لتناقش عشرات من مثل هذه المشكلات، ويجتهد العلماء فى العثور على حلول للكثير منها. وسيكون المعين الأساسى لهم فى هذا الجهد الإطلاع على تجارب الجمع والتسجيل والتصنيف والحفظ... إلخ فى الدول التى سبقتنا فى مضمار الدراسة العلمية للتراث الشعبى، وتقدم العمل فى هذه المجالات فى كل وطن عربى.

* * *

٥ ـ الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور: مدخل:

فى الدورة الرابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو التى عقدت فى شتاء عام ١٩٨٧ اعتمدت توصية موجهة إلى الدول الأعضاء بشأن صون الفولكلور.

وبناء على طلب المدير العام لليونسكو عقد اجتماع للجنة خاصة تألفت من فنيين وقانونيين عينتهم الدول الأعضاء لوضع المشروع النهائى. وقد عقدت تلك اللجنة اجتماعاتها فى مقر اليونسكو بباريس فى الفترة من ٢٤/٢٨ أبريل ١٩٨٩. واعتمدت النص الذى عرض على المؤتمر العام الخامس والعشرين فى شهر نوفمبر ١٩٨٩، والذى ننشره بنصه كملحق لهذا المقال.

وسوف أقدم فيما يلى ملخصًا موجزًا لبنود الاتفاقية المذكورة، لا يغنى القارئ الكريم عن الرجوع للنص الكامل فى الملحق. ثم أشير فى عجالة عقب كل فقرة إلى أهم المناقشات والاعتبارات التى أثيرت تعليقًا على النص. وسوف يتبين القارئ أن بعض هذه الملاحظات التى أبديت قد قبلت وتم تبنيها فى النص، وبعضها قد التفت عنه المجتمعون. ولكنه يمثل فى جانب منه نظرة علمية يمكن أن تهم بعض المتخصصين بدرجة أكبر. وهى قبل هذا وبعد هذا تعطينا صورة جلية للفكر الذى صدرت عنه هذه الاتفاقية الدولية لصون الفولكلور.

وقد سجل مشروع التوصية فى ديباجته أهمية الفولكلور وضرورة صونه وحمايته. فقرر أن الفولكلور يشكل جزءاً من التراث العالمى للبشرية، وأنه وسيلة قوية للتقارب بين مختلف الشعوب والفئات الاجتماعية ولتأكيد ذاتيتها الثقافية. وأبرز النص أهمية الفولكلور الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ودوره فى تاريخ كل شعب، والمكانة التى يحتلها فى الثقافة المعاصرة. وطبيعته الخاصة باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الثقافى ومن الثقافة الحية.

وأشارت الديباجة إلى الطابع الهش للغاية الذى يتسم به الفولكلور فى أشكاله التقليدية، ولاسيما فى جوانبه المتعلقة بالتراث الشعبى الشفاهى، وأيضًا إلى مخاطر تعرض هذه الجوانب للاندثار. ومن هنا أكد النص على ضرورة اعتراف جميع بلاد العالم بدور الفولكلور وأبرز لمخاطر التى تتهدده من طرف عوامل متعددة. وطالبت الاتفاقية الحكومات بأن تضطلع بدور حاسم فيما يتعلق بصون الفولكلور، وناشدتها أن تبادر إلى العمل لتحقيق هذه الغاية بأسرع ما يمكن.

وقد تبنت الاتفاقية تعريفاً للفولكلور يقول: «الفولكلور أو الثقافة التقليدية والشعبية هو جملة أعمال إبداع نابعة من مجتمع ثقافى وقائمة على التقاليد، تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيراً عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع. وتتناقل معاييره وقيمه شفاهياً أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق. وتضم أشكاله فيما تضم: اللغة، والأدب، والموسيقى، والرقص، والألعاب، والأساطير، والطقوس، والعادات، والحرف، والعمارة، وغير ذلك من الفنون». (صفحة ٢ من الاتفاقية)(٤).

وقد علق وفد الهند على هذه النقطة بأن عملية تقديم تعريف جامع مانع فى عبارات موجزة تثبت دائماً أنها عملية صعبة، واتضح أن أى تعريف لا يمكن أن يكون كاملاً أبداً. ولكنه أكد على أن تعريف التراث الشعبى ينبغى أن يستند إلى نهجين أحدهما أنثروبولوجى، والآخر سوسيولوجى. وأعلن فضلاً عن ذلك عدم اعتراضه على عناصر التراث أو أشكال الفولكلور التى ورد ذكرها فى المقطع الأخير من التعريف المذكور أعلاه.

أما وفد ألمانيا فقد لاحظ أن هذا التعريف يتسم بالغموض والنزوع إلى الماضى. ولاحظ أن الاتفاق على تعريف موحد هو أمر صعب المنال لتعدد المنطلقات والتوجهات. أما فيما يتعلق بما ورد فى الديباجة من مخاطر اندثار الفولكلور فقد رأى «أن السؤال الجدير بالطرح هو ما إذا كان الفولكلور فى حاجة إلى «حماية» تبعد عنه شبح الاندثار وتؤكد «أصالته». فالبحوث الإثنوجرافية تعترف عموماً بحيوية الفولكلور. وهذا يعنى أيضاً شدة تنوعه وقابليته للتغير والحاجة إلى التغيير. ومع ذلك، فمن الضرورى القيام بما يكفل حماية الفولكلور فى حدود ما يقصد به عمومًا من عبارة: الثقافة التقليدية الشعبية. (انظر ملحق ٢، صفحة ٧)(٥).

* * *

٦ - مهمة تحضيرية : تحديد الفولكلور فى كل مجتمع :

تدعو الاتفاقية إلى صون الفولكلور باعتباره شكلاً للتعبير الثقافى من قبل الجماعة ومن أجل الجماعة (العائلية أو المهنية أو الوطنية أو الإقليمية أو الدينية أو الإثنية - السلالية) الذى يعبر عن ذاتيتها. ولهذه الغاية ينبغى للدول الأعضاء أن تشجع البحوث الملائمة على المستوى الوطنى والإقليمى والدولى بهدف:

(أ) إجراء حصر على المستوى الوطني للمؤسسات التي تهتم بالفولكلور بغية إدراجها في سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية بالفولكلور.

(ب) إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة للجمع[٦]، وفهارس نموذجية.... إلخ. وذلك نظراً للحاجة إلى التنسيق بين نظم التصنيف التي تستخدمها المؤسسات المختلفة.

(جـ) تنشيط عملية إعداد نظام موحد لتصنيف الفولكلور:

* من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمي.

* ومن خلال إعداد سجل تفصيلي للفولكلور.

* ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولاسيما عن طريق مشروعات رائدة ميدانية.

٧ ـ البنية العلمية الأساسية من أجل حفظ الفولكلور :

دعت الاتفاقية إلى ضرورة إنشاء مراكز المحفوظات، وتقديم الخدمات العلمية، وأقسام للتراث الشعبي بالمتاحف القائمة بكل دولة، أو متاحف فولكلورية متخصصة، وتوحيد وتقنين أساليب الجمع والحفظ ووسيلتها الأساسية أدلة الجمع الميداني التي تتبنى نظاماً موحداً يلتزم به كافة الجامعين، والقائمين على الفهرسة والتصنيف، والباحثين. وقد عرفت أغلب دول العالم التي سبقتنا في دراسة الفولكلور أنواعاً مختلفة من الأدلة، كما عرفته قلة من الدول العربية. وقد سبقت الإشارة إلى صدور ٦ مجلدات منه في مصر.

كما دعت الاتفاقية في هذا الجزء إلى تنظيم برامج لتدريب العاملين في جمع عناصر التراث الشعبي وأمناء دور المحفوظات (الأرشيف) والتوثيق وغيرهم من الإخصائيين في حفظ الفولكلور.

ومن الطبيعي أن يثير حديث البنية العلمية الأساسية عديداً من المشكلات والمخاوف، ويستدعي أيضاً الكثير من المحاذير والاحتياطات الضرورية. وعلى رأس تلك المشكلات يأتي التساؤل التالي: هل يأتي الدارسون قبل حملة التراث؟ وتلك قضية قد لا يراها البعض جديرة بأي حديث، ليس لتفاهتها أو لخطئها، ولكن لأنها يمكن أن تحسم سريعاً بالبداهة وحسن التقدير. فنحن ندرس التراث، وحملة التراث هم سادتنا وهم أيضاً أحباؤنا، ونحن نعمل لديهم، وليسوا هم الذين يعملون لدينا!!

ولكن القضية ليست للأسف بهذه البساطة، فالقارئ المتدبر لنص الاتفاقية سوف يدرك بوضوح أن هذا النص يهتم بالباحثين والدارسين والمفهرسين... إلخ أكثر من الاهتمام بحملة التراث من المؤدين ـ المبدعين أو الممارسين. وقد أثار وفد ألمانيا، بلد علم الفولكلور، هذا الموضوع محذراً وموضحاً: «إن النص يؤكد أكثر مما ينبغي على وظيفة الإشراف وتحسين مستوى الباحثين والمحفوظات ووسائل الإعلام. بينما يجب أن يركز بدرجة أكبر على الأشخاص الذين يقومون فعلاً بإنتاج الفولكلور. إذ ينبغي معاونتهم على مساعدة أنفسهم وإلا يغمطهم الباحثون والمتخصصون في الفولكلور وغيرهم قدرهم والنظر إليهم على أنهم مجرد كم إحصائي» (ملحق ٢، صفحة ٤).

إن هذا الكلام لم ينطلق من فراغ، فالباحثون ودارسو الفولكلور هم الذين ينتقون، وهم الذين يسجلون، وهم الذين يصنفون، وهم الذين يرون ذلك العنصر «جديراً» بالحفظ، فيخلعون صفة «الشعبية» و«الأصالة» على عنصر، ويحجبونها عن عنصر آخر. فنحن معلقون في هذه الحالة بمدى فهم هذا الباحث، وأمانته العلمية، ثم ميوله ونزعاته. وإذا كان البعض يرى تلك المخاطر قليلة أو منعدمة في حالة الباحث العلمي «الأمين»، فإنها ولا شك ماثلة بشكل جلي في حالة النشر، أو قرار العرض في المتحف، أو إعادة الإنتاج... إلخ.

من هنا ذهب وفد ألمانيا إلى «أن الاقتراح (يقصد النص المقترح للوثيقة) بصورته الراهنة يثير الشكوك حول هذه السياسة التقييدية. وينبغي تفادي فرض أية بنية أخرى على حساب الثقافة الشعبية الحية في أي ظرف من الظروف. كما ينبغي استبعاد استراتيجيات التوحيد الشامل على الوجه المذكور في القسم (باء)، وعلى نحو جزئي في القسم (زاي)، والأخذ بدلاً من ذلك بتدابير كتلك الواردة في القسم (جيم). (ملحق ٢، صفحة ٤).

وحلاً لهذه المعضلة ذهب الوفد الألماني إلى أهمية تشجيع إجراء البحوث والدراسات بواسطة أفراد من المنطقة

ذاتها، أو من الجماعة نفسها التى نحن بصدد تسجيل وحفظ تراثها. ولا صلة لذلك بطبيعة الحال بالإخلال بالحقوق القانونية للملكية الفردية - حق المؤلف، التى يحرص الجميع على احترامها، وتلزمهم التشريعات الدولية والمحلية إلزامًا صارمًا بمراعاتها.

فطالب الوفد الألمانى «بتقديم المساندة والدعم القوى لمشروعات البحوث (البحوث التاريخية مثلاً) التى تضعها أو تتولى تنفيذها الجماعات نفسها، (التى يجرى تسجيل تراثها) (المرجع السابق، ص ص٤-٥).

وهنا أثار ممثل الاتحاد الدولى لجمعيات المؤلفين والملحنين أن الجماعة التى تعبر عن الفولكلور قد لا تكون هى دائمًا الجماعة نفسها التى أبدعته، وأعرب عن رغبته فى أن تؤخذ هذه الحالة فى الحسبان. (المرجع السابق، صفحة ٦).

ورغبة من لجنة الخبراء، وحرصًا من الجميع، على وضع ضوابط على هذه الجزئية تضمن عدم تدخل الجامعين بالانتقاء أو التشويه، ذهب الوفد الألمانى إلى اقتراح تسليم الجماعة أو أهل المنطقة التى جمع منها التراث نسخة مما جمع للاطلاع عليه وحفظه (وبالطبع مراقبة مدى صدقه). فاقترح الوفد: «.... وينبغى فى جميع الأحوال إعطاء نسخة من نتائج البحوث والأفلام والتسجيلات الصوتية والصور الفوتوغرافية مباشرة إلى الجماعة التى أجريت تلك البحوث بشأنها، وذلك باللغة الوطنية إن أمكن أو - إذا اختلفت لغة الجماعة المعنية عن اللسان الوطنى - (إن أمكن) أيضًا بلغة الجماعة ذاتها. وينبغى تأمين إنشاء محفوظات ومتاحف ومؤسسات ثقافية لا مركزية تملكها الجماعات. وينبغى بصفة خاصة دعم البحوث التى تستهدف تعزيز الذاتية الخاصة للجماعات». (المرجع السابق، صفحة ١٠). وقد أيد وفد بنجلاديش روح هذه الفكرة عندما طلب: «اتخاذ الترتيبات اللازمة لتوفير نسخ من المحفوظات ونسخ معدة لأغراض الاستعمال من جميع المواد الفولكلورية المجمعة فى المنطقة المعنية لكى تستعملها المؤسسات الإقليمية» (المرجع السابق، نفس الصفحة).

وإزاء ضخامة المهام التى تتطلبها عمليات الحماية من دراسات وبحوث ومؤسسات تتكفل بالجمع والتسجيل والفهرسة والحفظ... إلخ؛ فقد عبرت كثير من الدول الإفريقية الحاضرة عن نقص الإمكانيات اللازمة لتوفير ذلك، وعن العجز فى إعداد المتخصصين فى علم الفولكلور اللازمين لأداء هذه الأعمال جميعًا، وطالبت بناء على ذلك بدعم دولى كبير فى هذا السبيل، وتبادل للخبرات مع دول العالم التى سبقت فى هذا المجال.

ولعل المستوى المتقدم الذى بلغته الدراسات الفولكلورية فى مصر، وتوفر مؤسسات البحث والتدريس منذ أمد بعيد[٧]، فضلاً عن الكوادر البشرية المؤهلة، والصندوق المصرى للتنمية الإفريقية، كل ذلك يمكن أن يمهد الطريق لمصر لكى تقدم لشقيقاتها الإفريقيات العون الفنى والدعم العلمى اللازم للبدء فى مهمة صون التراث الشعبى فيها من غوائل الزمن وفعل التغيير وآثار العولمة.

* * *

٨ - دعم الفولكلور : عن طريق تدريسه ودراسته والانتفاع به :

انتقلت الاتفاقية فى الفقرة (دال) إلى لفت الانتباه إلى برنامج متكامل يمكن أن يعد الدعامة الأساسية لصون التراث بالمعنى الحق للكلمة. فهذا الدعم لجهود الصون يتأتى أولاً عن طريق إدخال دراسة الفولكلور فى مناهج التعليم النظامى وغير النظامى، وأن يجرى تدريسه فى إطار ينمى لدى المتلقى احترام هذا التراث، كما يطلعه ليس على التراث القروى فحسب، وإنما يطلعه أيضًا على عناصر التراث المتولدة فى البيئة الحضرية. فيتكون لديه إيمان عملى بالتنوع الثقافى على مستوى وطنه وعلى مستوى العالم.

ويستتبع ذلك ضمان انتفاع كل جماعة من الجماعات الثقافية بفولكلورها، وإتاحة الفرصة لها للاضطلاع بمسئوليات معينة فى الجمع والتسجيل والحفظ... إلخ، وتنسيق تلك الجهود المحلية والإقليمية عن طريق إنشاء مجلس وطنى للفولكلور، ودعم البحوث الفولكلورية العلمية بكافة السبل عن طريق «توفير مساندة معنوية واقتصادية للأفراد والمؤسسات التى تدرس المواد الفولكلورية، أو تعرف بها أو تعنى بشئونها أو تحوزها».

وقد أيد وفد الهند جميع التدابير الموصى باتخاذها لصون الفولكلور والواردة تحت هذه الفقرة (دال)، ولكنه نبه إلى أن «من طبيعة الثقافة الصناعية ووسائل الإعلام الجماهيرى الملازمة لها تدمير هذا الفولكلور». ونظرًا لذلك فقد

رأى وفد الهند أن ثمة حاجة إلى إضافة عبارة أخرى بشأن الثقافة الصناعية تتضمن حثها على ألا تكتفى بوصف التدابير اللازمة لصون الفولكلور بل أن تمتنع عن إتيان أى فعل يفضى إلى تدميره، وذلك من أجل القضاء على جميع أسباب هذا التدمير. (انظر ملحق رقم ٢، صفحة ١١).

* * *

٩ - نشر الفولكلور :

أكدت الاتفاقية أن نشر عناصر التراث الشعبى على نطاق واسع يعد من الأمور الجوهرية، لأن مثل هذا النشر سيكون أداة رئيسية لتوعية السكان بأهمية الفولكلور كعنصر من عناصر الذاتية الثقافية وللمساعدة على تنمية الوعى بقيمة الفولكلور وضرورة صونه.

ومن أنشطة النشر والتعريف التى أشارت إليها التوصية تنظيم أنشطة فولكلورية على الأصعدة الوطنية والإقليمية والدولية: كالأعياد، والمهرجانات، والأفلام، والمعارض، والحلقات الدراسية، والندوات، وورش العمل، والدورات التدريبية، والمؤتمرات، ونشر الدراسات.... إلخ.

وأشارت أيضًا إلى أهمية توفير تغطية أكبر لعناصر التراث الشعبى فى مؤسسات الاتصال الجماهيرى، والمهم أنها اقترحت إنشاء وظائف لأخصائيى الفولكلور فى تلك المؤسسات وإنشاء أقسام للفولكلور فى إطار هذه الهيئات. بل ذهبت الاتفاقية إلى اقتراح تشجيع المؤسسات المحلية بأنواعها على إنشاء وظائف لأخصائيى فولكلور متفرغين... وغير ذلك من إجراءات تشجيع إنتاج أفلام تسجيلية فولكلورية للأغراض التربوية، والعناية بالإعلام عن مصادر توفر المادة الفولكلورية.

وفى رأينا أن أهم ما تحويه هذه الفقرة: «تشجيع الأوساط العلمية الدولية على اعتماد قواعد سلوك أخلاقى ملائمة لتناول الثقافات التقليدية واحترامها»(٨).

* * *

١٠ - خطر ماثل : الحماية (بالنشر) قد تؤدى إلى التجميد :

وقد أثارت قضية نشر الفولكلور والتوسع فى أقسامه بمؤسسات الاتصال الجماهيرى كثيراً من الجدل بين الخبراء المجتمعين. حقيقة أن كافة العلماء المجتمعين يتفقون على أن صون الفولكلور لا يتحقق إلا عن طريق جمعه، وحفظه، وتسجيله، ثم تصنيفه وفهرسته، ونشره وإتاحته للباحثين وللجماهير على السواء. وأيضاً حقيقة أن الآراء التقت على أن الحماية تنصرف إلى عناصر التراث الحى أساسًا. ولكننا نرى هنا خطراً ماثلاً: هناك عشرات أو مئات وربما آلاف الروايات لسيرة شعبية معينة، فلو أننا سجلنا بعضها، فلن نستطيع أن نسجلها جميعًا. ولو أننا نشرنا رواية واحدة أو روايتين، فإننا نكون قد اختزلنا آلاف الروايات إلى رواية واحدة، ولنفكر فى حكايات الأطفال والبيت التى جمعها الأخوان جريم فى ألمانيا، وأصبحت جزءاً من مكتبة كل بيت وحكاياتها من تراث كل طفل ألمانى (وربما أطفال آخرين خارج ألمانيا. ولكن هذه قصة أخرى). ولنفكر فى بلادنا فى طبعات حكايات ألف ليلة وليلة، وفى سيرة عنترة، أو السيرة الهلالية، أو غيرها من السير.

حقيقة أن الطباعة تجمد رواية بعينها، ولكنها لا تمنعها من التداول على ألسنة الرواة، ولا تحجر على إبداعاتهم الفردية. ولكن إذا اقترن هذا التجميد بالطباعة باختفاء الراوى، وحلول الراديو أو الفيلم مكانه، فإننا نكون قد بدأنا نسير فى طريق تراث جديد، فيه شىء من القديم، ولكنه فردى الإنتاج والصياغة، جماهيرى الانتشار، مركزى التوجيه عرضة لكل استغلال أيديولوجى، كما هو عرضة لكل إسفاف أو استخفاف. ولنتذكر أدهم الشرقاوى مقاوم الاستعمار، وغريم حسن فى حب نعيمة الذى صورناه أقرب إلى الانحراف، بل أدخل إلى الإجرام، وليس مجرد غريم فى حب فتاة. ولا أشير إلى أمثلة أخرى نعرفها جميعاً وأكثر من أن تقع تحت حصر.

إننا ندرك تمام الإدراك أننا لسنا أوصياء على التراث، ولكننا لا يصح أن نتركه يندثر، ولا صلة لنا إذا سجلناه ونشرناه فتجمد. ولسنا نستطيع أن نحجر على إبداع الفنانين، خاصة وأن وسائل الاتصال الجماهيرى الحديثة تفتح فمًا لا يمتلئ يطلب ملايين الأعمال الفنية من دراما، وغناء، ورقص، وتشكيل... إلخ، وليست عناصر الفن الشعبى مستثناة منها. ولكن هذه الاعتبارات التى نناقشها ونلفت النظر إليها هنا سوف تكون ذات فائدة مؤكدة لمن يتصدى للدراسة العلمية لعناصر التراث الشعبى.. كما أنها تطرح إجابات جديدة حول قضايا قديمة، أهمها: مفهوم الشعبية. فإننا لو تبنينا تعريفاً دقيقاً

محدوداً للشعبية، فقد نصطدم بأنه لا ينطبق على الغالبية العظمى من التراث الحى. لذلك ننبه إلى أهمية أن نتدبر، ونلتزم الحذر عند استخدام المفاهيم والمقولات العلمية التقليدية، فكل عصر جديد يستلزم أدوات علمية جديدة. وتلك دعوة إلى المراجعة والتأمل المنهجى الواعى.

لقد أثارت كل من الهند وبنما هذه القضية أثناء مداولات لجنة الخبراء الحكوميين الخاصة التى أشرنا إليها. فأعرب وفد الهند عن موافقته المبدئية على النص المقترح للاتفاقية، ولكنه رأى «ضرورة النظر فى صون الفولكلور انطلاقًا من منظور تطورى. وينبغى... ألا تؤدى الحماية إلى تجميد مفهوم الفولكلور فى إطار تعريف عفا عليه الزمن ينبثق من الأفكار التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر، وإلى حصره فى إطار مصطلحات متعارضة مثل حضرى/ ريفى، وشفهى/ مدون، ومثقف/ أمى. وإنما يجب على العكس أن يتيح صون الفولكلور لمختلف الجماعات الثقافية أن تتطور، ويجب الاعتراف بدوره الفعال فى بناء صرح المستقبل» (ملحق ٢، صفحة ٣-٤). وأيد وفد بنما تحفظات الوفد الهندى وتلك المتعلقة بالتعريف المقترح للفولكلور، وتساءل «إلى أى مدى يمكن حماية الفولكلور إذا ما راعينا ما ينطوى عليه من جوانب دينامية وتطورية» (المرجع السابق، صفحة ٤).

١١ - من الذى يراقب عدم التشويه عند النشر؟

أثار هذا الموضوع جدلاً واسعًا بين الخبراء، حيث كانت مقدمة الفقرة تنص على ضرورة أن يتلافى النشر كل تشويه مخل ضمانًا لسلامة عناصر التراث. وقد أشار وفد ألمانيا إلى أنه «من الصعب تعيين الجهة المخولة بتحديد ما يمكن اعتباره تبسيطاً مخلاً أو تشويهاً، كما أنه يمكن فى هذا السياق اعتبار العروض الموسيقية التى تقدم أمام السائحين، رغم منطقيتها، نوعًا من التبسيط المخل» (ملحق ٢، صفحة ١٣).

* * *

ورأى وفدا السويد وكوستاريكا أيضاً أنهما يعتبران أن استخدام تعبير «التبسيط المخل» غير ملائم، إذ إن التبسيط لا يشكل فى حد ذاته، حسب رأيهما، تشويهاً أو تحريفًا. ومن ثم طلب هذان الوفدان حذف هذه العبارة أو على الأقل تعديل صياغة هذه الفقرة كى يتاح اتخاذ التدابير اللازمة لإعلام الجمهور بأن الفولكلور استخدم لهذا الغرض. وأيد وفدا الأرجنتين والمكسيك الاقتراح المتعلق بحذف عبارة «التبسيط المخل». وقد انتهى المجتمعون إلى حذف عبارة التبسيط المخل، والإبقاء على النص بصورته الراهنة، الواردة فى الملحق.

* * *

١٢ - النشر الواسع قد يروج لتراث جماعة أو منطقة معينة على حساب أخرى :

إن فرصة النشر لن تتاح بالقدر نفسه لتراث كل المناطق وكل الجماعات الثقافية. فالجماعات تتفاوت ثراء وإغراء وطرافة (!!) فى تراثها. ولذلك من الطبيعى أن تجتذب مؤسسات النشر أنواعًا معينة دون سواها، لاعتبارات تقدرها هى، لا محل لمناقشتها هنا. ولكن ما يهمنا مناقشته أن هذه العناصر الفولكلورية التى ينفخ فيها بوق الإعلام سوف تنتشر على نطاق واسع، وتحظى بكثافة عرض (مشاهدة أو استماعاً أو قراءة)، ولأن مثل هذه الوسائل الاتصالية الجماهيرية وطنية وليست محلية، فطبيعى أن تتمكن من أن تفسح لنفسها مكاناً فى الاستعمال أو التذوق اليومى لدى فئات أعرض من حجم الجماعة التى أنتجتها. وبديهى أن تراث هؤلاء الناس (المتلقين) سوف يتأثر مع الزمن، وقد يضعف، وقد يندثر أمام هذا التراث الوافد الجديد.

وقد علمتنا دراسات علم الفولكلور أن الأسرة النووة فى عالم اليوم أصبحت موصلاً ضعيفاً لتراث المجتمع، وأن الجزء الأكبر من عناصر التراث الشعبى التى يتعلمها الجيل الجديد يتلقاها فى العادة خارج هذه الأسرة الصغيرة، ويجدها بوفرة فى وسائل الاتصال الجماهيرى من كتاب وفيلم وبرنامج مسموع أو مرئى... إلخ. ولن يستطيع أحد أن يقف أمام حركة تغير المجتمع، كما أشرنا مراراً، ولكننا نستطيع عندما ننشر تراثاً أو نعممه من خلال آلة الاتصال الجماهيرى أن نراعى شيئًا من العدل، لا ينتصر لمنطقة ولا لجماعة على حساب الباقين.

* * *

١٣ - حماية حقوق الملكية الفكرية لمبدعى التراث :

أكدت الاتفاقية فى الفقرة (واو) أن «الفولكلور يستحق، باعتباره من مظاهر الإبداع الفكرى فردياً أو جماعيًا، أن

يشمل بحماية مستوحاة من الحماية الممنوحة للنتاجات الفكر. وقد تبين أن توفير مثل هذه الحماية للفولكلور أمر لابد منه كوسيلة لتطوير هذا التراث واستمراره ونشره على نطاق أوسع، سواء فى داخل البلد أو فى الخارج، دون المساس بالمصالح المشروعة المعنية».

وإلى جانب حقوق الملكية الفكرية فى مراكز التوثيق والمحفوظات المخصصة للفولكلور، نبهت الاتفاقية إلى ضرورة حماية مبلغ المعلومات (الإخبارى) بوصفه ناقلاً للتراث، وحماية جامعى المعلومات (بضمان حفظ المواد المجموعة فى الأرشيف فى حالة جيدة وبطريقة منهجية)، وحماية التراث المجموع من إساءة استخدامه قصداً أو عن غير قصد، وإقرار حق مسئول الأرشيف الفولكلورى بمسئولية الإشراف على استخدام المواد الشعبية المجموعة.

وكانت اليونسكو، قبل العمل فى هذه الاتفاقية، قد قامت بإجراء عدد من الدراسات بالاشتراك مع المنظمة العالمية للملكية الفكرية عن الجوانب المتصلة بالملكية الفكرية فى صون أشكال التعبير الفولكلورى. ولهذا الغرض «اجتمع فى عام ١٩٨٠ فريق عمل مكلف بدراسة مشروع أحكام نموذجية للاستعانة بها فى التشريعات الوطنية وكذلك تدابير دولية لحماية مصنفات الفولكلور، وكان هذا الفريق مؤلفًا من ١٦ خبيراً من بلدان مختلفة ... وقد رأى فريق العمل ما يأتى:

١ ـ أن من المستحسن توفير حماية قانونية ملائمة للفولكلور.

٢ ـ يمكن تشجيع هذه الحماية القانونية على الصعيد الوطنى بوضع أحكام تشريعية نموذجية فى هذا الصدد.

٣ ـ يجب أن تمهد الأحكام النموذجية للتشريعات الوطنية السبيل لحماية إبداعات الفولكلور على الصعيد دون الإقليمى، والإقليمى، والدولى». (ملحق ٢، صفحتى ١٥-١٦).

ثم اجتمعت لجنة خبراء حكوميين فى جنيف فى يوليو ١٩٨٢ واعتمدت بصورة نهائية «الأحكام النموذجية للتشريعات الوطنية المتعلقة بحماية أشكال التعبير الفولكلورى من استغلالها غير المشروع وغير ذلك من الأعمال الضارة». وبحثت أربع لجان خبراء إقليمية بدورها طرق تطبيق هذه الأحكام النموذجية على المستوى الإقليمى.

أما فيما يتعلق بحماية أشكال التعبير الفولكلورى على المستوى الدولى عن طريق الملكية، فقد اجتمع فريق خبراء فى باريس عام ١٩٨٤. وقد بينت مناقشات لجنة صياغة اتفاقية صون الفولكلور: «إن جميع المشتركين يدركون ضرورة تأمين حماية دولية لأشكال التعبير الفولكلورى خاصة إزاء التطور المتسارع وغير المحكوم لاستغلالها عن طريق الوسائل التكنولوجية الحديثة خارج البلدان أو الجماعات التى تنبثق منها. وقد أبلغت نتائج هذه الأعمال إلى الهيئات الرئاسية لليونسكو والويبو التى قررت معاودة دراسة هذه المسألة بعد إعتماد الاتفاقية.. حتى يمكن أن تأخذ من هذا النص العناصر اللازمة لإعداد اتفاقية دولية عن حماية أشكال التعبير الفولكلورى عن طريق الملكية الفكرية، ولاسيما فيما يتعلق بتعريف الفولكلور واستخدامه» (ملحق ٢، صفحة ١٦).

وهكذا تقودنا تلك النقطة إلى الفقرة التالية من مقالنا.

* * *

١٤ ـ التعاون الدولى فى ميدان صون الفولكلور :

اهتمت الاتفاقية بتشجيع التعاون الدولى وتنميته فى هذا الميدان الثقافى الحيوى، فأشارت إلى ضرورة تبادل المعلومات على اختلاف أنواعها وكذلك المطبوعات العلمية والفنية. ودعت إلى تشجيع التعاون الدولى فى تدريب الإخصائيين، وتقديم منح لسفرهم إلى حيث تزداد قدراتهم العلمية والفنية وتبادل المعدات اللازمة لعمليات جمع التراث الشعبى وتصنيفه وحفظه وعرضه... إلخ. وطالبت الاتفاقية فى هذا الصدد أيضًا باضطلاع الدول بمشروعات ثنائية أو متعددة الأطراف فى مجال التوثيق عن الفولكلور المعاصر. ونبهت كذلك إلى أهمية تنظيم لقاءات وورش عمل وحلقات بحث بين المتخصصين بشأن موضوعات محددة، أشارت إلى أمثلة منها ميدان تصنيف وفهرسة البيانات وأشكال التعبير الشعبية، وحول الوسائل والتقنيات الحديثة فى مجال البحث.

وقد اقترح وفد جمهورية أوكرانيا إنشاء مركز دولى دائم لتنسيق الجهود فى ميدان الفولكلور وتعميم تنظيم مهرجانات دولية للفولكلور وذلك فى إطار التعاون الدولى فى هذا المجال. ومن الملاحظات الطريفة والمهمة التى أبديت حول قضية التعاون الدولى اقتراح وفد روسيا البيضاء: «إعداد فهارس دولية تشتمل على قوائم بجميع الممتلكات الثقافية ذات

المضمون الفولكلورى، وكذلك نشر مختارات من الفولكلور». (ملحق ٢، صفحة ١٨).

وقد طلب وفد كندا إضافة فقرة (د) جديدة «تتعلق بحق الدول الأعضاء التى احتضنت بحثًا فولكلوريًا فى الحصول على نسخة من نتائج هذه الأعمال، ففى ذلك ما يتيح للبلدان التى لا تمتلك إمكانيات إجراء هذه البحوث أن تنتفع بنتائجها. وعند تقديم هذا الاقتراح أشار الوفد إلى ما هو قائم بالفعل فى مجال التراث غير المادى، وفقًا لما اقترح من قبل فى التوصية الخاصة برد الممتلكات الثقافية إلى بلادها الأصلية». (ملحق ٢ ، صفحة ١٨).

ومن هذا المنطلق ذاته وبناءً على اقتراح من وفد بنما أيدته وفود المكسيك وكوستاريكا والبرتغال وكولومبيا وألمانيا، وانضم إليهم فيما بعد وفدا الأرجنتين وفنزويلا، فقد طلبت إضافة فقرة (د) جديدة إلى هذا القسم تنص على: «إتاحة نسخ من الوثائق وأشرطة الفيديو والأفلام والمواد الأخرى للأمم أو المناطق المعنية مباشرة بأمثال عمليات البحث هذه، وذلك وفقًا لقواعد التبادل الدولى وبدافع من الاعتبارات الأخلاقية». (نفس المرجع والصفحة).

وقد أعرب وفد فرنسا عن موافقته على فكرة هذه الفقرة الجديدة، وإن كان قد أبدى بعض التحفظات بسبب الآثار المالية لهذا الالتزام. وأوضح أنه وإن كان يوافق على ما تنطوى عليه هذه الاقتراحات من اعتبارات تتعلق بقواعد المهنة وأخلاقياتها، إلا أنه أعرب عن قلقه إزاء ما قد تسفر عنه من قيود. وبعد مداولات طويلة حول تكلفة هذا التعديل رؤى الاقتصار على الصيغة التى وردت للفقرة (د) بحصول الدولة التى احتضنت البحوث فى الحصول من الدولة المعنية على نسخ من كل الوثائق والتسجيلات... والمواد الأخرى.

١٥ ـ حماية تراث الشعوب الأخرى، خاصة تراث الأراضى المحتلة :

وقد تضمنت الاتفاقية هذا الموضوع فى فقرتين فرعيتين (هـ) و(و) من الفقرة (ز) الخاصة بالتعاون الدولى. وتطالب الفقرة الفرعية (هـ) الدول جميعًا «بالامتناع عن الأعمال التى من شأنها الإضرار بالمواد الفولكلورية أو تقلل من قيمتها أو تعوق نشرها والإفادة منها، سواء وجدت هذه المواد على أراضيها أو أراضى دول أخرى».

أما الفقرة الفرعية (و) من الفقرة (ز) فتختص بصون التراث الشعبى من أخطار الحروب والنزاعات المسلحة والأخطار الطبيعية وغير ذلك، فنصت على: «اتخاذ التدابير اللازمة لصون الفولكلور من كافة المخاطر البشرية والطبيعية التى تهدده، بما فى ذلك المخاطر التى تحيق به من جراء النزاعات المسلحة أو احتلال الأراضى أو أية اضطرابات عامة أخرى».

وعند الإقرار النهائى لهذا النص ذكر وفد مصر بأن هذه الفقرة الفرعية أخذت جزئياً باقتراح التعديل الذى قدمته مصر. وأصر على موقفه فيما يتعلق بإضافة عبارة: «ولاسيما فى الأراضى التى تكون تحت الاحتلال». وقد أيد وفد سوريا موقف وفد مصر، كما أيده مراقب فلسطين، مذكراً فى هذا الصدد بضرورة ذكر الأراضى العربية المحتلة صراحة، ذلك أن ما يجرى فى هذه البقعة من العالم لا يخص سكان هذه الأراضى وحدهم، بل يخص البشرية جمعاء». (ملحق ٢، صفحة ٢٢).

وأبدى وفد كندا تحفظه على طلبات الدول الثلاث، فاقترح وفد اليونان، كحل وسط، أن يذكر فى التقرير اتفاق اللجنة فى مجموعها على التفسير الواجب إعطاؤه لمضمون الفقرة الفرعية (هـ) ومؤداه أن هذا النص يشمل أيضاً حالات الأراضى التى تحتل انتهاكاً للقانون الدولى.

وعلى إثر المناقشة وبعد إجراء تصويت لاستقصاء الرأى، قررت اللجنة أن تدرج فى التقرير نص الفقرة ٤ من اقتراح التعديل رقم (١) المقدم من الجمهورية العربية السورية. وهذا النص هو كالتالى:

«إضافة فقرة جديدة تتعلق بصون وحماية التراث الفولكلورى فى مرتفعات الجولان العربية السورية التى تحتلها إسرائيل، والأراضى العربية المحتلة الأخرى وتقضى باتخاذ توصية من المؤتمر العام توجب على سلطات الاحتلال عدم المساس أو التعدى على التراث الفولكلورى فى الأراضى المحتلة احتلالاً غير مشروع ومنعها من تشويه وطمس وإلغاء التراث الفولكلورى فى محاولة للقضاء على الذاتية الثقافية والتراث الفولكلورى للسكان فى جميع الأراضى العربية المحتلة. وبذل الجهود الدولية لصون وحماية التراث الفولكلورى فيها، والتصدى بحزم للغزو الثقافى العنصرى

الاستيطاني الصهيوني الذى يحول دون تفتح الشخصية الإنسانية فيها. (ملحق ٢، صفحة ٢٣).

* * *

الملحق

توصية موجهة إلي الدول الأعضاء بشأن صون الفولكلور

إن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة - المنعقد فى باريس من أكتوبر/ تشرين الأول إلى نوفمبر/ تشرين الثانى ١٩٨٩ بمناسبة دورته الخامسة والعشرين - يرى أن الفولكلور يشكل جزءاً من التراث العالمى للبشرية وأنه وسيلة قوية للتقارب بين مختلف الشعوب والفئات الاجتماعية لتأكيد ذاتيتها الثقافية.

ويلاحظ أهميته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ودوره فى تاريخ كل شعب والمكانة التى يحتلها فى الثقافة المعاصرة.

إذ يؤكد على الطبيعة الخاصة للفولكلور وعلى أهميته باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التراث الثقافى والثقافة الحية.

ويقر بالطابع الهش للغاية الذى يتسم به الفولكلور فى أشكاله التقليدية، ولاسيما فى جوانبه المتعلقة بالتراث الشفهى وأيضاً بمخاطر تعرض هذه الجوانب للاندثار.

ويؤكد على ضرورة الاعتراف فى جميع البلدان بدور الفولكلور، كما يؤكد على الخطر الذى يهدده من طرف عوامل متعددة.

ويرى أن على الحكومات أن تضطلع بدور حاسم فيما يتعلق بصون الفولكلور وأن تبادر إلى العمل لتحقيق هذه الغاية بأسرع ما يمكن.

وإذ قرر فى دورته الرابعة والعشرين أن تكون مسألة صون الفولكلور موضع توصية موجهة إلى الدول الأعضاء وفقاً للفقرة ٤ من المادة الرابعة من الميثاق التأسيسى.

يعتمد التوصية الحالية بتاريخ......... ١٩٨٩.

ويوصى المؤتمر العام الدول الأعضاء بتطبيق الأحكام التالية الخاصة بحماية الفولكلور وذلك بأن تتخذ التدابير الضرورية، تشريعية كانت أو غير تشريعية، طبقاً للممارسات الدستورية لكل واحدة منها، لتنفيذ المبادئ والتدابير المقررة فى هذه التوصية فى أراضيها.

ويوصى المؤتمر العام الدول الأعضاء باطلاع السلطات والمرافق والهيئات المعنية بمشكلات حماية الفولكلور على هذه التوصية وكذلك مختلف المنظمات والمؤسسات المعنية بالفولكلور وبتشجيع اتصالاتها بالمنظمات الدولية المناسبة العاملة فى مجال حماية الفولكلور.

ويوصى المؤتمر العام بأن تقدم الدول الأعضاء - فى المواعيد وبالطرق التى يحددها - تقارير إلى المنظمة عن التدابير التى تتخذها لتنفيذ هذه التوصية.

(أ) تعريف الفولكلور :

يمكن تعريف الفولكلور لأغراض التوصية الحالية على النحو التالى:

«الفولكلور أو الثقافة التقليدية والشعبية هو جملة أعمال إبداع نابعة من مجتمع ثقافى وقائمة على التقاليد تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع وذلك بوصفه تعبيراً عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع، وتتناقل معاييره وقيمه شفهيًا أو عن طريق المحاكاة أو بغير ذلك من الطرق، وتضم أشكاله، فيما تضم، اللغة والأدب والموسيقى والرقص والألعاب والأساطير والطقوس والعادات والحرف والعمارة وغير ذلك من الفنون».

(ب) تحديد الفولكلور :

ينبغى صون الفولكلور باعتباره شكلاً للتعبير الثقافى، من قبل الجماعة ومن أجل الجماعة (العائلية أو المهنية أو الوطنية أو الإقليمية أو الدينية أو الإثنية) الذى يعبر عن ذاتيتها. ولهذه الغاية، ينبغى للدول الأعضاء أن تشجع البحوث الملائمة على المستوى الوطنى والإقليمى والدولى بهدف:

(أ) إجراء حصر على المستوى الوطنى للمؤسسات التى تهتم بالفولكلور بغية إدراجها فى سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية بالفولكلور.

(ب) إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتدوين) أو تطوير النظم القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة للجمع، وفهارس نموذجية، إلخ، وذلك نظراً للحاجة إلى

التنسيق بين نظم التصنيف التى تستخدمها المؤسسات المختلفة.

(ج) تنشيط عملية إعداد نظام موحد لتصنيف الفولكلور (١) من خلال إعداد مخطط عام لتصنيف الفولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمى (٢) ومن خلال إعداد سجل تفصيلى للفولكلور(٣)، ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف الفولكلور، ولاسيما عن طريق مشروعات رائدة ميدانية.

(جـ) حفظ الفولكلور :

يتعلق الحفظ بالوثائق المتصلة بالتقاليد الفولكلورية، ويهدف فى حالة عدم استخدام هذه التقاليد، أو تطويرها، إلى تمكين الباحثين وحملة التراث من الحصول على بيانات تمكنهم من فهم عملية تغيير التقاليد، ولئن كان الفولكلور الحى، بحكم طابعه المتطور، لا يخضع دائمًا لحماية مباشرة فإن الفولكلور الثابت ينبغى أن يكون موضوع حماية فعالة. ولهذا الغرض ينبغى للدول الأعضاء:

(أ) إنشاء مراكز وطنية للمحفوظات حيث تختزن بصورة سليمة المواد الفولكلورية التى تم جمعها وأن تتاح للاستخدام.

(ب) إنشاء مركز وطنى مركزى للمحفوظات لأغراض تقديم الخدمات (الفهرسة المركزية، نشر المعلومات عن المواد الفولكلورية ومعايير العمل الفولكلورى، بما فى ذلك الجانب المتعلق بالصون).

(جـ) إنشاء متاحف أو أقسام للفولكلور فى المتاحف القائمة يمكن أن تعرض فيها الثقافة التقليدية والشعبية.

(د) إيلاء أهمية خاصة لأشكال عرض الثقافات التقليدية والشعبية التى تبرز قيمة الشواهد الحية أو القديمة على هذه الثقافات (المواقع أو أساليب العيش أو المعارف المادية أو غير المادية).

(هـ) توحيد أساليب الجمع والحفظ.

(و) تدريب العاملين فى جمع المواد وأمناء دور المحفوظات والتوثيق وغيرهم من الإخصائيين فى حفظ الفولكلور، فى مجالات الصون المادى والعمل التحليلى.

(ز) توفير الوسائل اللازمة لإعداد نسخ للمحفوظات ولأغراض العمل من جميع المواد الفولكلورية، ولإعداد نسخ للمؤسسات الإقليمية من المواد التى يتم جمعها فى منطقتها لكى تضمن بهذه الطريقة للجماعات الثقافية المعنية الحصول على المواد التى تم جمعها.

(د) صون الفولكلور :

يتعلق الصون بحماية التقاليد الفولكلورية وحملتها من حيث إن لكل شعب الحق فى ثقافته الخاصة وأن إيمانه بتلك الثقافة غالبًا ما يضمحل بتأثير ثقافة صناعية تنشرها وسائل الإعلام الجماهيرى، فمن الواجب حينئذ اتخاذ تدابير تضمن للتقاليد الفولكلورية مكانتها وتدعمها اقتصاديًا سواء داخل المجتمعات التى تنتجها أو خارجها.. ولهذا الغرض ينبغى للدول الأعضاء:

(أ) استحداث وإدخال دراسة الفولكلور بشكل ملائم مع التأكيد بصفة خاصة على احترام الفولكلور بأوسع معنى للكلمة فى مناهج التعليم النظامى وغير النظامى، على ألا تؤخذ فقط فى الاعتبار ثقافات القرية أو غيرها من ثقافات الريف وإنما أيضًا الثقافات التى تتولد فى الأوساط الحضرية على أيدى مجموعات اجتماعية وفئات مهنية ومؤسسات شتى... إلخ، والتى تعزز بذلك فهمًا أفضل للتنوع الثقافى ولمختلف وجهات النظر العالمية، ولاسيما الثقافات التى لا تشكل جزءاً من الثقافة المهيمنة.

(ب) ضمان حق مختلف الجماعات الثقافية فى الانتفاع بفولكلورها الخاص بها، عن طريق مساندة عملها فى مجالات التوثيق وحفظ الوثائق والبحوث وغيرها، وكذلك فى مجال ممارسة تقاليدها.

(ج) إنشاء مجلس وطنى للفولكلور أو هيئة تنسيق مماثلة تضم ممثلين عن مختلف الفئات المعنية، ذلك على أساس جامع بين التخصصات.

(د) توفير مساندة معنوية واقتصادية للأفراد والمؤسسات التى تدرس المواد الفولكلورية، أو تعرف بها أو تعلى بشئونها أو تحوزها..

(هـ) تعزيز البحوث العلمية المتعلقة بحماية الفولكلور.

(هـ) نشر الفولكلور :

ينبغى توعية السكان بأهمية الفولكلور باعتباره عنصراً من عناصر الذاتية الثقافية وللمساعدة على استحداث الوعى بقيمة الفولكلور وضرورة صونه. ويعد نشر العناصر المكونة لهذا التراث الثقافى على نطاق واسع من الأمور الجوهرية. ولكن من المهم، عند الاضطلاع بهذه المهمة، تلافى كل تشويه ضماناً لسلامة التقاليد المتوارثة. ولتحقيق نشر منصف ينبغى على الدول الأعضاء:

(أ) تشجيع تنظيم أنشطة فولكلورية على الصعيد الوطنى والإقليمى والدولى كالأعياد والمهرجانات والأفلام والمعارض وحلقات التدارس والندوات وحلقات العمل والدورات التدريبية والمؤتمرات وغيرها، ودعم توزيع ونشر المواد والدراسات والنتائج الأخرى المتعلقة بها.

(ب) تشجيع توفير تغطية أكبر للمواد الفولكلورية فى الصحف والمطبوعات وهيئات التلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الرئيسية على الصعيدين الوطنى والإقليمى وذلك، مثلاً، عن طريق تقديم منح خاصة وإنشاء وظائف لأخصائيى الفولكلور فى هذه الهيئات، وضمان حفظ ونشر مواد الفولكلور المجمعة بواسطة وسائل الإعلام الجماهيرى، على نحو سليم، وإنشاء أقسام للفولكلور فى إطار هذه الهيئات.

(ج) تشجيع المناطق والبلديات والرابطات وغيرها من الأطراف العاملة فى مجال الفولكلور على إنشاء وظائف لإخصائيى فولكلور متفرغين، بهدف إحداث وتنسيق أنشطة الفولكلور فى المنطقة.

(د) دعم الوحدات القائمة لإنتاج المواد التربوية (وعلى سبيل المثال إنشاء وحدات جديدة لإنتاج أفلام فيديو على أساس أحدث المواد التى تم جمعها من الموقع ذاته) وتشجيع استخدام هذه المواد فى المدارس ومتاحف الفولكلور والمهرجانات والمعارض الفولكلورية على الصعيدين الوطنى والدولى.

(هـ) ضمان توافر المعلومات الملائمة عن الفولكلور عن طريق مراكز التوثيق والمكتبات والمتاحف ودور المحفوظات ومن خلال النشرات والدوريات المتخصصة فى الفولكلور.

(و) تيسير اللقاءات والمبادلات بين الأشخاص والجماعات والمؤسسات المعنية بالفولكلور على الصعيدين الوطنى والدولى، مع مراعاة الاتفاقات الثقافية الثنائية.

(ز) تشجيع الأوساط العلمية الدولية على اعتماد قواعد سلوك أخلاقى ملائمة لتناول الثقافات التقليدية واحترامها.

(و) استخدام الفولكلور :

يستحق الفولكلور، باعتباره من مظاهر الإبداع الفكرى فردياً أو جماعياً، أن يشمل بحماية مستوحاة من الحماية الممنوحة لنتاجات الفكر. وقد تبين أن توفير مثل هذه الحماية للفولكلور أمر لابد منه كوسيلة لتطوير هذا التراث واستمراره ونشره على نطاق أوسع، سواء فى داخل البلد أو فى الخارج، دون المساس بالمصالح المشروعة المعنية.

ويوجد بالإضافة إلى جوانب «الملكية الفكرية» لحماية أشكال التعبير الفولكلورى عدة أنواع من الحقوق تشملها الحماية فعلاً وينبغى الاستمرار فى حمايتها فى المستقبل أيضًا فى مراكز التوثيق والمحفوظات المخصصة للفولكلور. ولهذه الغاية ينبغى للدول الأعضاء:

(أ) فيما يتعلق بجوانب «الملكية الفكرية» :

توجيه اهتمام السلطات المختصة إلى أهمية العمل الذى تضطلع به اليونسكو والمنظمة العالمية للملكية الفكرية (الويبو) فيما يخص الملكية الفكرية مع إدراك أن هذا العمل لا يتعلق إلا بجانب واحد من جوانب حماية الفولكلور وأن ثمة حاجة ماسة للعمل فى مجموعة من المجالات من أجل حماية الفولكلور.

(ب) فيما يتعلق بالحقوق الأخرى المتعلقة بهذا الموضوع :

١ - حماية مبلغ المعلومات بوصفه ناقلاً للتراث، (حماية الحياة الخاصة وحماية الأسرار).

٢ - حماية جامع المعلومات بضمان حفظ المواد المجمعة فى المحفوظات فى حالة جيدة وبطريقة منهجية.

٣ - إعتماد التدابير اللازمة لحماية المواد المجمعة من إساءة استخدامها قصداً أو عن غير قصد.

٤ - الإقرار لمرافق المحفوظات بمسؤولية الإشراف على استخدام المواد المجمعة.

(ز) التعاون الدولى :

نظراً لضرورة تكثيف التعاون والمبادلات الثقافية وخاصة عن طريق الاستخدام المشترك للموارد البشرية والمالية لتنفيذ برامج لتنمية الفولكلور تستهدف تنشيطه، وعن طريق البحوث التى يضطلع بها إخصائيون من رعايا دولة عضو فى دولة عضو أخرى، ينبغى للدول الأعضاء:

(أ) التعاون مع الجمعيات والمؤسسات والمنظمات الدولية والإقليمية المعنية بالفولكلور.

(ب) التعاون فى مجال معرفة الفولكلور ونشره وحمايته ولاسيما بالطرق الآتية:

١ - تبادل المعلومات على اختلاف أنواعها والمطبوعات العلمية والتقنية.

٢ - تدريب الإخصائيين وتقديم منح السفر وإيفاد العلميين والتقنيين وتبادل المعدات.

٣ - النهوض بمشروعات ثنائية أو متعددة الأطراف فى مجال التوثيق عن الفولكلور المعاصر.

٤ - تنظيم لقاءات بين الإخصائيين ودورات دراسية وفرق عمل بشأن موضوعات محددة وخصوصاً فى مجال تصنيف وفهرسة البيانات وأشكال التعبير الفولكلورية كما هو الشأن فيما يخص الوسائل والتقنيات الحديثة فى مجال البحث.

(ج) التعاون الوثيق فيما بينها لكى تكفل لمختلف المنتفعين بحقوق المؤلف على المستوى الدولى (المجتمع المحلى أو الأشخاص الطبيعيين أو المعنويين) التمتع بالحقوق المالية والمعنوية والحقوق المسماة «بالحقوق المجاورة» المترتبة على البحث عن الفولكلور أو إبداعه أو تلحينه أو أدائه أو تسجيله أو نشره.

(د) ضمان الحق للدول الأعضاء التى احتضنت البحوث فى الحصول من الدولة المعنية على نسخ من كل الوثائق والتسجيلات وأشرطة الفيديو والأفلام والمواد الأخرى.

(هـ) أن تمتنع عن الأعمال التى من شأنها الإضرار بالمواد الفولكلورية أو تقلل من قيمتها أو تعوق نشرها والاستفادة منها سواء وجدت هذه المواد على أراضيها أو أراضى دول أخرى.

(و) اتخاذ التدابير اللازمة لصون الفولكلور من كافة المخاطر البشرية والطبيعية التى تتهدده، بما فى ذلك المخاطر التى تحيق به من جراء النزاعات المسلحة أو احتلال الأراضى أو أية اضطرابات عامة أخرى.

* * *

الهوامش

(١) انظر مزيداً من التفاصيل حول قضية تغير التراث الشعبى فى: محمد الجوهرى، علم الفولكلور، المجلد الأول: الأسس النظرية والمنهجية، الطبعة العاشرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥، صفحة ٥٣٤ وما بعدها.

(٢) أقرب واحة إليها هى واحة سيوة، التى تبعد عنها مسيرة يوم. وقد درسها دراسة شاملة أ. د. نبيل صبحى حنا - الأستاذ بقسم الاجتماع بكلية الآداب، جامعة القاهرة - فى رسالته لنيل درجة الماجستير.

(٣) هذا ليس فرضاً خيالياً أو تخميناً منا لما يمكن أن يحدث، لأن هذا الأسلوب هو ما حدث فعلاً من جانب علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا رواد النزعة التطورية فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حيث كانوا يتخذون من صور وأشكال متباعدة فى خلفيتها التراثية وفى أماكن تواجدها وفى دلالاتها، يتخذون منها شواهد لتشييد نظرية عامة، فى تطور الزواج - مثلا - تجمع كل تلك النماذج فى سلسلة تطورية واحدة من تأليف هذا المفكر. ومن المهم الانتباه إلى أن النزعة التطورية لم تمت كلية، بالرغم من أن الاتجاه التاريخى فى العلوم الاجتماعية قد اتخذ منحى جديداً منضبطاً. ولكن حدوث مثل هذه المخططات النظرية الجامحة موجود ويمكن أن يستمر موجوداً فى حقل علم الفولكلور لأسباب عديدة ليس هنا مجال تفصيلها. انظر مؤلفنا علم الفولكلور، مرجع سابق، خاصة حديثنا عن المنهج التاريخى، الفصل العاشر، صفحة ٣٦١ وما بعدها. وانظر أيضاً، بوتومور، تمهيد فى علم الاجتماع، ترجمة كاتب هذه السطور وزملائه، طبعات متعددة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، فقد صور تطور النزعة التطورية ودخولها إلى الانضباط فى حقل العلوم الاجتماعية تصويراً فذاً. وانظر أخيراً، إيكه هو لتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهرى وزميله، دار المعارف.

(٤) انظر تعريفاً مفصلاً للتراث الشعبى، موضوع الدراسة فى علم الفولكلور، فى كتابنا علم الفولكلور، مرجع سابق، المجلد الأول، الفصل الثالث.

(٥) الإشارة هنا وفيما يلى من إحالات إلى ملاحق الاتفاقية.

(٦) قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع زملاء له بإعداد مشروع دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى. وقد انطلق هذا الدليل من الحوار مع الأدلة العالمية البارزة والأكثر شهرة فى العالم، كما تحاور مع أبرز التصنيفات المعتمدة عالمياً لتصنيف الفولكلور، وتبنى الدليل تصنيفاً شاملاً للتراث الشعبى المصرى. وقد دلت تجربة إصدار مجلدات الدليل على سلامة الإطار العام لأقسام الدليل، ولخطة تقسيم موضوعات التراث، كما دلت الخطة السابقة على مرونتها وقابليتها للتعديل والحذف والإضافة مع تقدم العمل فى وضع أسئلة الدليل، ومع اضطراد العمل فى تطبيقه فى جمع عناصر التراث الشعبى المصرى والعربى من الميدان. وقد صدرت من الدليل الأجزاء التالية:

١ ـ الجزء الأول: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، إشراف محمد الجوهرى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.

٢ ـ الجزء الثانى: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، مجلد رقم (٢) المشرف نفسه، والناشر نفسه.

٣ ـ الجزء الثالث: الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية (دورة الحياة)، تأليف محمد الجوهرى وعلياء شكرى وعبدالحميد حواس، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

٤ ـ الجزء الرابع: عادات الطعام وآداب المائدة، تأليف علياء شكرى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

٥ ـ الجزء الخامس: الدراسة العلمية للثقافة المادية الريفية، تأليف رجب عفيفى ومحمد الجوهرى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢.

٦ ـ الجزء السادس: الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية، تأليف محمد عمران، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧.

(٧) انظر مزيداً من التفاصيل عن حركة الفولكلور المصرى عند: محمد الجوهرى، علم الفولكلور، مرجع سابق، الفصل الرابع، ص ص ١٣٥-٢٠٨.

(٨) انظر دراسة علياء شكرى المعنونة: «أخلاقيات البحث العلمى فى مجال التراث الشعبى: قضية وطنية»، بحث مقدم إلى مؤتمر أخلاقيات البحث العلمى الاجتماعى، الذى نظمه المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية فى أكتوبر ١٩٥٥.



إعادة إنتاج الموروث الشعبىّ في المسرح الشعرى العربي الحديث

د. وليـــد منيـــر

١ ـ الموروث الشعبى وخاصية الاستمرارية

يمثل الموروث الشعبى نوعًا من الذاكرة الجماعية التى تحتفظ طيها بخبرة عميقة لها دلالتها الواضحة. وتتميز المعرفة الشعبية بكونها مخزنًا لحكمة التجربة التاريخية التى يُشَكِّلُ التعامل المباشر مع الواقع الحى لحُمتها وسُداها.

بيد أن الخيال الشعبى يملك القدرة المتصلة على إعلاء مضمون الممارسة الواقعية إلى صيغة أو نموذج أو طقس إيقاعى. ومن ثَمَّ فهو يقدم إبداعه الخلاق على هيئة مثلٍ أو أسطورةٍ أو أغنية.

يقول «يورى سوكولوف»: «إن الفولكور صدى للماضى، ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ صوت الحاضر المدوى» [1]. فى لُبِّ هذه المفارقة تكمن الفاعلية الأصيلة للمعرفة الموروثة، بوصفها امتداداً لخصوصية الروح الثقافية لمجتمع بعينه أو لأمة بعينها. وفى لب هذه المفارقة، كذلك، تكمن قدرة الإبداع الشعبى على احتواء الشروط التاريخية ومجاوزتها فى الوقت نفسه؛ فتتفاعل الجماعة مع ظروفها الخاصة فى لحظةٍ بعينها ينتج منظومة «من الأفكار والمعتقدات والقناعات التى سرعان ماتصبح صالحة، أيضاً، فى لحظات لاحقة مختلفة، للإفادة منها والامتثال لها.

وإذا «كانت الشعبية، قد وصلت بين الأنواع و الأجناس، ..بين المضامين والوظائف»[2] فليس من الصعب أن نجد الموروث الشعبى قد أعيد إنتاجه، مرة بعد أخرى، وبصور متعددة، فى الشعر والرواية والقصة والمسرح، فهذه الأنواع الأدبية تُثرى عوالمها، حين تلجأ إلى ذلك، عبر الإدماج الفعَّال بين الخبرة الفردية والخبرة الجماعية، بين جماليات الإبداع الذاتى وجماليات الإبداع الشعبى، بين الرؤية الخاصة والرؤية المشتركة.

ولأن «الشعبيات، تنقل، من خلال محتواها، صورة «مكثفة، لطريقة إدراك الحياة عند مجتمع بعينه له تاريخه الطويل الدالّ، فإن استدعاء تلك الصورة المكثفة فى فنون «التمثيل، و «الكلمة، يجعل للحاضر بعداً ضارباً فى الماضى، ويؤسس له منظوراً أكثر أصالةً وعمقاً، بحيث ينشأ حوارٌ مضئٌ بين لحظتين فى الزمن، وتتحرك المواقف بين مستويين متضافرين من مستويات الدلالة، ويستطيع المتلقى، بما ينطوى عليه من استجابة فطرية لموروثه، أن يربط بين حساسيتين من حساسيات الجمال والمعنى.

لجأ كتاب المسرح الشعرى الحديث فى عالمنا العربى إلى موروثنا الشعبى بتنويعاته كافة فنهلوا منه ما استطاعوا. وكان هذا النهل علامة على حياة هذا الموروث فى وجدان العصر، وقدرته على البقاء والتأثير. وكثير من موروثنا الشعبى موزّع بين الدراما والشعر الشفاهى (السير البطولية، وأغنيات الحصاد والزواج والولادة وغيرها من المناسبات على سبيل المثال). ولذلك فإن توظيف الدراما فى الدراما، وتوظيف الشعر فى الشعر، على سبيل مايسمى فى المصطلح النقدى الحديث بـ «التناصّ» intertextuality أو التداخل النصى، ليس بالأمر الغريب، بل هو تقنية بالغة الذكاء والمتعة. والتناص، بذلك المعنى، هو «جدلية التذكر التى تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة» (٣)، وهو، كما يقول «بارت»: «ماذا يتمثل أمامى؟ وماذا يتسرب إلىّ؟» (٤). وإذا كان التمثل، هنا، يعنى نوعًا من التشخُّص البصرى، فإن الانسراب يعنى نوعًا من حركة المؤثرات الكامنة فى اللاوعى. وكل منهما له دوره المتميز فى ديناميكية الخلق الفنى وتحولاته على عدة مستويات.

وتنبع خاصية الاستمرارية، فى الموروث الشعبى بعامة، من صياغة هذا الموروث لنماذج كلية تملك القدرة على التكرار فى الزمن مما يعطيها قدراً واضحاً من الثبات. ومن ثمّ تصبح هذه النماذج، وفى جوهرها، نماذج عابرة للأحقاب، كأنها، برغم العوامل التاريخية المائزة التى شكلتها، تعكس، فى مرآتها، بعضاً من ثوابت الطبيعة الإنسانية فى مجمل تكوينها.

ولعل هذه الفكرة تجيب عن سؤال: لماذا نعثر، فى كثير من الأحيان، على أساسيات مضمونية مشتركة بين الموروثات الشعبية للأمم المختلفة؟ فإضافةً إلى«المثاقفة» التى تأتى بصورة لاحقة، تلعب «وحدة الحساسية الإدراكية» دوراً بعيد الأثر فى تأسيس الاشتراك. وتقوم الظروف التاريخية الخاصة، والفوارق الوجدانية، واختلافات التجارب والاستجابات، بعد ذلك، بصبغ المعرفة بصبغتها الخاصة التى تميز هوية عن أخرى. وهذه الممارسة الحية هى التى تسمى بعوامل التخارج بعد أن تكون التشابهات التكوينية فى بنية الوعى المباشر بالوقائع المتقاربة قد وشت بعوامل التداخل.

وتعد البدايات الواحدة للإنسانية (الصيد - الرعى - الزراعة) والعلاقات الطبيعية لأفرادها (الحب - الصداقة - التنافس)، والمصادر الأصلية لأفكارها (القصص الدينى - التأملات الفلسفية فى مسألة الوجود - سيرة الأحداث التاريخية للأمم فى صراعاتها المتصلة) هى الرحم المولّد للمشتركات الأساسية، فيما تعد التباينات الجغرافية واللغوية، والتمايزات فى طبيعة تنظيم التشكلات الاجتماعية التاريخية سياسيًا واقتصادياً، واختلاف آليات الممارسة والفعل، والمفارقة فى منحنيات التغير والتحول، هى الرحم المولِّد للتخارجات والخصوصيات البادهة.

وقد حاول «كلودليفى شتراوس» أن يصوغ هذه الجدلية فى شكلٍ جديدٍ حين قال «إن تنوع الثقافات الإنسانية لاينبغى أن يدعونا إلى نظرة مجزئة أو مجتزأة، إذ إنه نتيجة للعلاقات التى تجمع بين الجماعات أكثر مما هو بفعل انعزالها عن بعضها البعض» (٥).

من المهم أن ندرك هنا أن التشابه ليس هو الذى يولد الأختلاف، ولكن التفاعل هو الذى يولده. والتفاعل لايكون إلا بين المتغايرات والمتباينات والنقائض. هل معنى ذلك أن الانعزال هو الذى يولّد المشابهة؟! وكيف؟

إذا كان التفاعل، بطبيعته، يؤدى إلى تعديل الخبرة، فإن الا نعزال يعنى بقاء الخبرة فى غير تعديل، ولكن ذلك لايعنى أن هذه الخبرة لاتتنامى ولاتتلون ذاتيًا، بل يعنى أنها تعتمد على إنضاج ذاتها بذاتها. وعبر عمليتى التنامى والتلون اللذين يشهدهما الإنضاج الذاتى ثمة مجال مفتوح لاحتمالات الوصول إلى صيغ مشتركة ومتشابهة فى النهاية، خاصة إذا ماكان الأمر متصلاً بموضوعات الأفكار الإنسانية الخالدة: الحب والواجب - الخير والشر - الخلود والموت؛ فالنشاط الإنسانى داخل هذه الثنائيات يكاد يكون واحداً، ومن هنا تنشأ النماذج الكلية التى تعكس الثوابت المتكررة، وتتصل عبر الثقافات كلها، اتصالاً متشعبًا ومشتبكاً.

٢- نموذج الغواية التى يعقبها الندم: كيف تكون اللذة مفتاحاً للألم؟

كانت «الخطيئة الأصلية» التى تمثلت فى إغواء إبليس لآدم، واستسلام آدم للغواية، كما يروى لنا القصص الدينى، ثم هبوط آدم وحواء إلى الأرض عقاباً لهما على عصيانهما أمر الله تعالى، هى أول نموذج، فى الأدبيات الإنسانية، للغواية التى يعقبها الندم، واللذة التى تفتح، فيما بعد، باب الألم على مصراعيه.

ومنذ ذلك الحين، انفكَّ هذا النمــوذج يتكرر بتنويعــات مختلفة عبر الزمن، ويعاد إنتاجه على نحو متصل فى صورٍ شتى.

وتحكى لنا «ألف ليلة وليلة، تحت عنوان «العور العشرة أو الشاب الذى لم يضحك بقية عمره» قصة شاب يصل بعد طواف طويل إلى قصر يعيش فيه عشرة من الشباب، يقومون كل ليلة بطقوس البكاء المرّ، ويلطخون وجوههم بالسواد والرماد. ولما اشتدت دهشة الشاب لما يرى، سألهم عن سبب مايفعلون فلم يجيبوه، فلما ألح فى السؤال وأصر عليه، دفعوه بوسيلة سحرية إلى التجربة الموجعة التى مرّ بها كلٌ منهم، فإذا به بين أنحاء مملكة كل سكانها من النساء، وكان الشرط الوحيد لزواجه من أميرتهن الفاتنة وتنصيبه ملكاً على هذه المملكة، هو أن لايفتح باباً معيناً من أبواب القصر، وذات يوم دفعه فضوله إلى فتح الباب المحظور فإذا به يرتد بالوسيلة السحرية نفسها إلى حيث ينخرط الشباب العشرة فى طقوسهم الليلية الحزينة، فينضم إليهم فى ممارسة هذه الطقوس معبراً، بذلك، عن ندمه الفاجع، وعن ألمه الأبدى.

وتشى «الرغبة فى تعذيب الذات» بنزعة مازوكية واضحة عند الشخصية التى يعتصرها الندم على إذعانها السريع للغواية، ومازالت «التعازى الشعبية» تحاكى هذا الأسلوب الغريب بصورة واضحة، كأنها تعده تكفيراً عن الذنب العظيم الذى لايغتفر، وتطهيراً للذات من الآثام التى علقت بها.

فى مسرحية (الأميرة تنتظر) لصلاح عبد الصبور تعود بنا «اللعبة داخل اللعبة» إلى الطقس **المازوكى** الذى يتكرر كل ليلة كما فى قصة (العور العشرة). والحفل الليلى يعتمد على إعادة تمثيل الماضى. ومن خلال الأقنعة تتحول الوصيفة الأولى إلى كبير الحراس، والوصيفة الثانية إلى السمندل، والوصيفة الثالثة إلى الملك الأب بينما تبقى الأميرة على حالها لتكون أيقونةً لنفسها منذ خمسة عشر خريفاً مضت حسب المصطلح السيميولوچى.

يبدأ الحفل بالضحك، وينتهى بالبكاء، فالحدث الماضى الحاضر، فى آن واحد، هو الذكرى التى تحيا وتتأصل عبر الألم الذى تفضى إليه اللذة.

الوصيفة الأولى:

هذا ميعاد مواجدنا الليلية

الجرح يريد السكن

الوصيفة الثانية:

نفس الترتيب

حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاماً

نتبادل هذى الكلمات

فلنلحظ، هنا، أن الجرح فى حاجة دائمة إلى أن يُعاد فتحه، كأننا لابد أن ننسحب بالزمن، فى كل مرة، إلى اللحظة الأولى التى شهدت الطعنة. وينطوى هذا الفعل، فى جوهره، على الدهشة وعدم التصديق، فنحن نسأل، دوماً، أنفسنا: كيف حدث ماحدث؟ ثم نقول: لقد حدث هكذا. ثم نعيد الدورة. إن الإفاقة من الصدمة لم تتم بعد خمسة عشر عاماً. وهذا الذهول يطلب، فى كل حين، من يوقظه، من يجعله فى قمة بريقه. إنه الدفاع الوحيد ضد النسيان، ومن ثَمّ ضد الصفح والمغفرة. لقد سمحت الأميرة النبيلة أن يُقتل أبوها بيد عاشقها، وأن يُغتصب ملكه اغتصاباً، من أجل وعدٍ كاذب.

الأميرة:

..... قد كُنتن معى فى تلك الليلة

وعرفتن الحادث

الوصيفة الثالثة:

الحادث؟ ما الحادث؟

الأميرة:

الحادث؟!

لاتذكرن الحادث!!

الوصيفة الثالثة:

مايُحيا كل دقيقة

لايُنسى أو يُذكر

الأميرة:

أبدو مخطئة فى أعينكن

لكن..لكن

قد لوّح لى بالحب

الوصيفة الثانية:

نعلم..نعلم

الأميرة:

بل أقسم أن يُنبت فى بطنى أطفالاً

طفلاً فى كل خريف

الوصيفة الأولى:

نعلم ...نعلم

الأميرة:

هل أخطأت إذن؟!

لابد أن تعود بنا الذاكرة إلى قصة النضيرة بنت ساطرون صاحب حصن الحضر بالعراق، تلك التى أطلت على سابور ذى الأكتاف الذى يحاول ومَنْ معه أن يفتح الحصن دون جدوى، فلما أعجبها أرسلت إليه كى تدله على المكان الخفى الذى يستطيع غزو الحصن عن طريقه شريطة أن يضمن لها الزواج منه، فقبل شرطها، ثم دخل إلى الحصن بمعونتها، فقتل أباها، وتزوجها، ولكنه لم يأمن أن تخونه كما خانت أباها، فقتلها، ومثّل بها.

فى المسرحية يتخلى السمندل عن الأميرة، ولكنه لايقتلها، بل ينفيها إلى وادى السرو. وهناك تعيش، مع وصيفاتها المخلصات، موتها فى الحياة، أوكما تقول الوصيفة الأولى فى بداية المسرحية: يستعجلنا الموت لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوتة الخدعة هى الموت. والحب هو الشَرَكُ الذى أُحكم نصبه بدقة. والوادى المجدب، على اتساعه، هو فراغ الحياة الموحش؛ فراغ يُذَكِّرُنا دائمًا بالفناء والعدم. كيف تحشو النسوة فراغ المكان والزمن؟ باستدعاء الماضى من الذاكرة. بإعادة تجسيد آخر لحظاته المترعة بالأشواق الحميمة، والدموع اليائسة.

الأميرة:

ماذا...؟

لاترضى أن تأتينى فى السر كما يأتى اللص

إذ تتحين نوم الحراس، وتستخفى فى ظل الجدران

تبغى مفتاح القصر

(.......)

لكن أبى يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه

تحت وسادته حين ينام

(.......)

ويحْى، لاأدرى ماذا أفعل

لم أعتد أن تمتد يدى فى فرش أبى

(.......)

سأقودك للغرفة

وستأخذه أنت

هكذا يتجسد الضعف الأنثوى، فى أجلى صوره، كى ينحل أخيراً فى صرخة الفزع والذهول والندم. بين رجل المرأة المقتول ورجلها القاتل تبدأ رحلة مريرة من الحيرة والعذاب.

الأميرة:

ويلاه..

أقتلت أبى

وسلبت الخاتم حتى ترفعه فى وجه الناس.

وتحكم به

ماذ أفعل؟

أنت حبيبى وعمادى، وقتلت أبى وعمادى

أأشير إليك، وأدعو:

هذا قاتل مولاى

أم أطوى كفى، أغرق سرى فى دمعى المكتوم؟

أتكلم أم أصمت؟

أوجع من هذا كله

أأحبك أم أبغضك؟!

سوف يصل الصراع الداخلي للذات، هنا، إلى أقصى ذراه، وهو صراع سوف يستمر طويلاً ليخلق شخصية جديدة منقسمة بين سطوة الإحساس بالحب، وسطوة الإحساس بوزر المشاركة في القتل، ولكن الشعور الجارف بالانخداع سوف يعمل، شيئًا فشيئًا، على تغليب العنصر الثاني وإنمائه حتى لحظة قتل القرندل للسمندل. ومن عجائب الكشف عن تعقيد النفس الإنسانية وتركيبها، أن يظل ثمة نوع من الافتتان الخفي بالحبيب القاتل المخادع، لايزول ولاتفنى جذوته:

«الأميرة وهي تبكي بجانب الفراش، وتقبل السمندل»

آه .. ماأصدقه ميتاً

انظرن..ماتت بسمته الفاتنة اللزجة

وبدا مرتعداً مذعوراً في صدق قاتن

آه ..ماأجمله ميتاً

إذ يتكوم في فرشي كالوعل المرهق

(.....)

أوه، ماأشبهه في ضجعته بأبي

انظرن..وباركن

يقول «جيروم أنطوان روني» : «الهوى هو حلم متيقظ»(٦)، ويقول: «الشغوف يشعر أنه فريسة قدر. وهذا القدر موجود، إنه في داخلنا» (٧).

٣ - نموذج البطولة السامية
كيف تُمجدُ الشجاعةُ الحبَّ؟

يحنُّ الإنسان، دومًا، إلى الخلاص عن طريق الحب، وعن طريق التضحية بالذات من أجل مبدأ أو قيمة من القيم المقدسة. وشجاعة التضحية هي التي تمجد الحب وترفعه إلى أفق النبالة والخلود. وقد عمل الشعور الرومانتيكي في هذا الاتجاه الثنائيّ دون كلل ليؤكد أن القداسة الإنسانية ممكنة، وأن البطولة تسمو بالحياة إلى أبعد ممانتصور. وتلوح الرومانتيكية بوصفها «الرغبة في الاهتداء إلى اللامتناهي من خلال أحداث توافق بين الواقعي واللاواقعي» (٨)، كما أن «الشخصية النبيلة المتسامية التي تصورها الرومانتيكي، تمثل الإنسان الخلاق الذي أدرك إله المحبة في ذاته» (٩). يكون البطل السامي، في العادة ، فارسًا عاشقًا، أو إلهًا / نبيًّا مُحبًّا. وفي الحالتين يدخر هذا البطل قواه كلها للخير، وللدفاع عنه بشتى الطرق. نستطيع أن نلمح في الاتجاه الأول «عنترة» و«حمزة العرب» بقدر مانستطيع أن نلمح في الاتجاه الثاني «إيزوريس» و «المسيح».

يحاول البطل السامي، في كل الأحيان، أن يجعل من تاريخه أسطورة «محفورة»، ويصرُّ على أن تكون ذاته مرآة للكون في براءته الأولى. والصراع الذي يخوضه هذا البطل صراع واضح ومفهوم لأن اليقين الذي يحتوي الذات لايسمح لها في أية لحظة بالتردد أو الشك، ولايتيح لها أن تضعف أوتهون.

في مسرحية (حمزة العرب) لمحمد إبراهيم أبو سنة لاتلعب حسابات الواقع العملي، في وعي البطل، دوراً يذكر، فمنطق البطولة التي ترتفع بكل شيءٍ معها يكتسح كل الحسابات والظروف.

حمزة:

سأجمع الفرسان والخيول

ونشرع السيوف

أنا محطم القيود

مهدم المدائن الصخرية الأسوار

أمرغ العروش في الأوحال

الأمير إبراهيم:

بني لاتغرك الأوهام

فقوة الأعداء لايغلبها الكلام

والرأي يابني أن نختار

هدية من فاخر الثمار

إلى مليكنا النعمان

تمتطي جوادك السريع

وتطلب الغفران

وسوف يقبل النعمان

العذر شافعاً لدى أنو شروان

وهكذا يظلنا الأمان

وترجع السيوف للأغماد

ونطفىء الأحقاد فى مراجل الصدور

حمزة صارخاً:

لاكان ذلك الذى تقول

يا أيها الفرسان

من منكمو معى

ومن علىّ؟

الجميع:

بل كلنا معك

بل كلنا معك

حمزة:

سيقبلون كالذئاب

فلتجعلوا السيوف والحراب

أبواب هذه البيوت

الجميع:

الموت للجنود

فلتأكل النيران

كسرى أنو شروان

« يبدأ تكوين البطل الشعبى بوصفه كائناً له وجوده الفعلى. ولكى فى أثناء عملية صناعة البطل تتسع حقائق حياته التاريخية التى تمثل القاعدة التى يبنى عليها نموذجه عبر سنوات كثيرة، لكى تتشاكل مع النماذج المقولية المألوفة والمعدة من قبل» (١٠).

يتساءل «رانيلا» عن كيفية تقولب الأفكار التى تتوقع من البطل منذ بداية الأمر، ويقول إن ثمة عدة فروض منها أنها تشكلت من السحر والطقوس البدائية، ومنها أنها تشكلت من دوافع ورغبات ذات أساس سيكولوجى لاتزال لها فعاليتها(١١).

ونحن نرى أن ثلاثة أنواع من الدوافع تتداخل فى آنٍ واحد، لتعبر عن كيفية تقولب الأفكار التى تتوقع من البطل منذ البداية: الدوافع السيكولوجية، والدوافع السوسيولوجية، والدوافع التاريخية والدينية. بيد أن هيمنة نوع من الدوافع على النوعين الآخرين، فى سياق ما، وتوجيهه لهما يصبغ الفكرة المقولبة بصبغته المميزة، ويمنحها خصوصيتها بين غيرها من الأفكار.

وفى حالة عنترة وحمزة العرب، على سبيل المثال، تلعب الدوافع السيكولوجية ـ فيما أرى ـ دور المهيمنة الأساسية، بينما تلعب الدوافع التاريخية والدينية فى حالة ايزوريس دور المهيمنة الأساسية.

فى مسرحية (الحربة والسهم) لمحمد مهران السيد يحتل الصراع بين الخير والشر، بين إيزوريس وست، كما هو الحال فى الأسطورة الأصلية، موقع الصدارة. وبرغم أن ايزوريس هو البطل الغائب، فإن حضوره يظل فارضًا نفسه من خلال تجسيد الصراع المرير بين سادن قيمه، وطالب ثأره (حورس) وبين أعدائه وأعداء شعبه.

إيزيس:

أولى خطواتك ، فوق طريق الأمجاد

أن تنقش رسمك فوق الجدران

أن يلعن كهانك ست

وتقيم على طول ضفاف النهر الأعياد

أن تبعث فتيانك عبر قرى مصر

يبنون هياكل تحفظ مجد أبيك

ويقولون لفلاحى الأرض، وللرعيان

بشراكم

حورس قد عاد

الخضرة قد هلّت، وانحسرت أعوام الإملاق

وستشرق هذى الآفاق

وتفيض بخيرات الأرض الأجران

وتنام على البسمات قراكم

وسيشفى مرضاكم

وسترعى عين الخير الأولاد

لنلخظ أن عبارة «حورس قد عاد» إنما تعنى «إيزوريس قد عاد»؛ فانتصار حورس يعنى قيامة أبيه، وشجاعته النادرة فى سحق الشر يعنى تمجيده للحب المقدس بين أمه «إيزيس» وأبيه إله الخير. وإيزوريس يشبه السيد المسيح من نواحٍ عديدة، فهو الذى يقدم الدليل مثله على جدارة التضحية، وهو الذى يبارك الناس بالحب ويصبح مثالاً للمخلص العظيم، وذكرى خالدة، وهو الذى يقوم ثانية من الأموات فى شخص عطائه النبيل (حوريس).

بايتى:

حوريس

يتعجل يوم ملاقاة الشرير

يتعلم كل فنون الحرب

يتزود منها طول الأيام

لم يركن أبداً للراحة

(........)

ماهى:

فليشملك المجد

فليشملك المجد على عرشك ياأوزوريس

فى المحكمة الكبرى، فى عالمك السفلى؛

أما أنت

ياابن إله الخصب

فلك الحب

أى حوريس

سيرون سيوفك، تقفز وسط النهر

كالقمر الساطع

فى قلب سماء داكنة..غارقة فى الصمت

وستضرب بالحد القاطع

عنق القاتل ست

هذا الملعون من الأرباب جميعاً

ومن الناس، من الأخضر واليابس والنهر

من الطريف والدالُّ معًا أن نلاحظ بعين متأملة «أن للسفنكس المصرية (أبو الهول) sphinx رأس فرعون على جسم أسد، أنه يجمع قوة الأسد وعقل الإنسان ويرمز للقوة الكلية، إنه مشاركة أحياناً لـ هور مافيس أوحورس فى الأفق بحيث يمكن اعتباره كأحد أشكال إله الشمس». [١٢] لابد أن تكون للبطل السامى، فى المخيلة الشعبية، علاقة مزدوجة، تربط، من قريب، بينه وبين الحب من ناحية، وبينه وبين الموت من ناحية أخرى؛ فإيزوريس العظيم يموت وتبعثر أشلاؤه فى أقطار مصر كى تبدأ حبيبته الخالدة إيزيس فى استعادتها قطعةً قطعةً من خلال رحلة مضنية، وعنترة العبسى، فى سيرة عنترة يموت بسهم مسموم أطلقه «وزر» الكفيف انتقامًا منه، ولكن حبيبته عبلة ترتدى ثيابه، وتحمل سلاحه، وترحل إلى أبيها الأمير مالك وأخيها عمرو متقمصة بين العربان شخصية زوجها البطل. كذلك تنتحر مهردكار بنت كسرى وزوجة البطل حمزة فى مسرحية (حمزة العرب) جزعًا على فراق زوجها بعد أن جمع الحب شملهما، وأظلهما بالسعادة الصافية، فيكاد يصيب حمزة الجنون، ويدفعه الألم إلى قتال شرس يشرف به على الموت، كأنه يمجد بدمه حبه الراحل الحزين، ويعمده كى يولد من جديد.

حمزة:

قومى مهردكار

لن أسلمك إلى الكفار

لن أسلمَ نفسي للأعداء

قومى يا أمى

ياوطنى

قد تنهار الدنيا

لكن لن يأتى يوم أبداً

أسلمك لكسرى فيه

قومى

ماذا؟ ماذا؟

(تميل رأس مهردكار ـ وتسلم الروح تموت)

حمزة:

(بصوت هائل)

ماذا؟

ماتت

لم يأخذها كسرى

يأخذها الموت

لن يأخذها الموت

لن يأخذها الموت

هذا يوم الثأر

لن أترك فارس

حتى أهدمها حجراً حجراً

لن يبق هذا العرش المتفاخر

(.........)

عمر العيار:

لانبغى حرباً هذا اليوم

فلنصرفهم إنْ أمكنت الحيلة

حمزة:

لست أجيد حروب الحيلة

ماذا أخشى هذا اليوم؟

ماعادت تعنى الدنيا شيئاً

يقول «وليم أرنست هوكنج» : «الموت بالنسبة للنفس المفكرة، معناه، ميلاد طفلتها، النفس الزمنية، والانفصال عنها - أى التخلص من عبئها الذى يزداد ثقلاً» (١٣).

يبدو تبعًا لهوكنج - أن الحب، فى جوهره، مرتبط بالنفس الزمنية أكثر من ارتباطه بالنفس المفكرة، وهذا هو المعنى الأساسى فى المقولة الرومانسية الشهيرة «إن الحب أقوى من الموت» ، وإذا كان هذا الأمر صحيحًا بالنسبة إلى الإنسان العادى، فإنه أكثر صحةً وتأكيداً فيما يخص البطل السامى الذى وضع فيه الإنسان العادى كل رغباته وأحلامه ونوازعه بدوافع سيكولوجية أساساً، وجعل منه نموذجًا خالداً فى تراثه الثقافى التليد.

٤- نموذج المخلوقات الحكيمة:

كيف يصبح الإنسان تلميذًا لغيره من الكائنات؟

يعرف «بليك» أعظم الشعر بأنه «ليجورة تخاطب القوى الفكرية» (١٤). والليجورة هى الأمثولة أو القصة الرمزية. وكثيراً ماجرت هذه الأمثولات على لسان الحيوان والطير كما فى كتاب (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع. وقد تكون تقنية (القناع) ذات الدلالة السياسية، فى كثير من الأحيان، واضحة أشد الوضوح فى هذا المجال، ولكن للأمر وجهًا آخر ليس أقل أهمية، هو أن الإنسان ليس أكثر الكائنات حكمة ودراية، فلقد فقد الكثير من المميزات منذ انفصل عن بكارة الطبيعة الكونية الأولى، من ثمّ فهو فى حاجة ملحة إلى الدنوّ منها مرة أخرى، والإصغاء إليها بجد واهتمام كى يستعيد قدرته على الاستشفاف والحدس وسلامة الإدراك وصواب الحكم على الأمور. لذلك كان لزامًا عليه أن يعيد تأمل هذه الطبيعة، وأن يقترب من روحها، وأن يتواضع أمامها، فيسائلها وينصت إلى كلماتها ويتعلم المزيد عن حركتها وسكونها، عن تعاقب دوراتها، ومعنى تحولاتها، وسر طقوسها، بل وأن يستنطق مخلوقاتها، كذلك ويفهم عن هذه المخلوقات تفصيلات كثيرة تعينه على تمثل قوانين الصراع فى الحياة، وتأويل حكمة الحياة والموت، والحب والأمل، الحرية والإرادة، المعرفة والفعل، والثبات والتغير. فبذلك، وحده، يستطيع الإنسان أن يفهم ضعفه وقوته، وأن يطور إمكاناته، وأن يصوب أخطاءه، وأن يستمر فى الكفاح والعمل. والحيوان والطير هما أجل مخلوقات الطبيعة، وأكثر هذه المخلوقات قرباً إلى الإنسان، وقد حدثتنا الكتب الدينية نفسها عن الحيوان والطير بتقدير كبير، فحدثنا القرآن الكريم، مثلاً، عن الدبل والنمل والناقة والحصان والهدهد وغيرها، وأفرد لبعضها تكريماً خاصاً ككلب أصحاب الكهف وهدهد سليمان.

وفى كتاب (منطق الطير) للإمام فريد الدين العطار دلالات رمزية مهمة تجعل للموضوعات الكبرى كالحب، والمعرفة، والبقاء والفناء، والروح والجسد، وغيرها من الموضوعات الصوفية الأثيرة، وجوداً محسوساً وناطقًا من خلال الطير.

الإنسان، إذن، تلميذ فى مدرسة المخلوقات الحكيمة. إنها تملك لغة غير لغته، ورموزاً غير رموزه، وحساسية غير حساسيته، وإدراكاً غير إدراكه، وآليات للتكيف والحياة والإنتاج

غير آلياته، وصلاتٍ بالطبيعة أعمق من صلاته، هي - باختصار - تملك معرفة غير معرفته. ولذلك فهي تملك مالايملكه. وهو، في حاجة، إلى محصول حكمتها، دون أن تكون في حاجة إلى محصول حكمته، لأن مطالبها في الوجود ليست كمطالبه، ودورها فيه ليس كدوره، وقصدها منه ليس كقصده.

يملك الحيوان والطير حكمة الغريزة، ويملك حكمة الصدق، ويملك حكمة النزاع، ويملك حكمة البقاء، ويملك حكمة العمل، ويملك حكمة التعامل المباشر مع الأشياء، بل ويملك البعض منه حكمة التنبؤ (الفئران والكلاب). وفي الحضارة المصرية القديمة صارت بعض الحيوانات والطيور آلهة مقدسة، وتمتعت باحترام الإله المعبود. لذلك فإن قداسة الطبيعة تمثل جزءاً لايستهان به من الخبرة الدينية السلوكية ذاتها، وكما يقول «مرسيا إلياد»: إن تجربة المقدس التي تبني العالم هي، أنطولوجية، قبل كل شيء»[١٥]. وهكذا يلتحم المعرفي بالوجودي كي يشكلا عالماً متجانساً من الحقائق.

في مسرحية (محاكمة كتاب كليلة ودمنة) للشاعر معين بسيسو تبدو عملية «اضطهاد المعرفة» في صورة تهدد حرية العقل في الاكتساب والتعبير. والمسرحية تعكس كابوساً سياسيًا، ولكنها تعكس، في الوقت نفسه، حالة اغتراب الإنسان عن حكمة الطبيعة، وغروره، وجهله، وضربه صفحًا عما بين سطورها من رموز ودلالات خطيرة الشأن.

حامل المحبرة:

هذا الماثل في حضرة مولاى القاضي

خان السلطان

ترجم أوكتب كتاباً أنطق فيه الطائر والحيوان

القاضي:

خان السلطان؟

حامل المحبرة:

مولاى القاضي الطالع في ظلمتنا كالنجمة

من أعلم منكم يامولاى بحال الأمة

لكن هذا المتهم الماثل

لايكتب إلا بالرمز

لايتكلم إلابالرمز

وإذاً ماذا يعني هذا يامولاى

سوى اللمز، سوى الغمز..؟

القاضي:

أفصح ياحامل محبرة السلطان

لم يكتب بالرمز

أين هو اللمز، وأين هو الغمز؟

حامل المحبرة:

في سيرة مولانا السلطان

أول ماأتهم به المتهم هو الرمز

لو كان أميناً

كتب كتاباً يفهمه القاصي والداني

لكن كليلة يامولاى ودمنة

الراوي فيه الطائر والحيوان

والسامع فيه الإنسان

(.......)

حين السوقي يخاطب يامولاى

أخاه بالرمز

فالفتنة يامولاى حذار من الفتنة

ولهذا أتهم المتهم الماثل

بالإثمين

خان القاموس

وخان الناموس

و(خيانة القاموس)، هنا، من وجهة نظر السلطة، هي **المعرفة الرمزية**؛ تلك المعرفة التي يكون المسند إليه فيها هو الطير والحيوان، و(الناموس) هو قانون السلطة في تقعيد المعرفة وقولبتها وفقًا لما لايخرج عن حدود السائد المألوف عند طالب المعرفة.

سوف يكون شهود ابن المقفع فى هذه القضية الأسد والثعلب والجمل والهدهد. وسوف يمرض الأسد ويفقد الثعلب ذيله فى واقعة مشئومة عند الحلاق ويهرب الجمل خارج البلاد، ولن يبقى سوى الهدهد.

والهدهد، فى الثقافة الأوروبية، طائر غرٌ أو أبله، ولكنه يأخذ عند العرب معنى آخر تماماً، فهو طائر وفى وأمين. وقد ذكر الجاحظ فى كتاب (الحيوان) أن العرب يزعمون أن القنزعة التى على رأس الهدهد ثواب من الله على ماكان من بره لأمه التى لما ماتت جعل قبرها على رأسه، فهذه القنزعة عوض عن تلك الوهدة[١٦].

الهدهد:

مولاى القاضى العادل

فى الساحة بجوار المحكمة هنالك أكوام

من خشب يامولاى

القاضى:

ماذا يعنى الهدهد؟

الهدهد:

أعنى أن الكلمة فى منقارى صارت

عوداً من قشّ

ولهذا أحضرت العود معى

حامل المحبرة:

أوتقصد أن المتهم مدان

الهدهد:

أنا لا أقصد شيئاً يامولاى القاضى العادل

القاضى:

لكنك جئت بعود القش

وكأنك توحى أن المتهم مدان

الهدهد:

لكن أكوام الحطب هنالك فى الميدان

تفصح من غير لسان

ولهذا جئت بعود القش

لأساهم فى محرقة كتاب

حامل المحبرة:

زنديق آخر يامولاى

القاضى:

يُحبس هذا الهدهد فى قمقم

حتى الموت

والجلسة ترفع لصباح الغد

لصدور الحكم

يتمتع الهدهد، بلاشك، بحسٌ ساخرٍ شديد اللذوع، مما استفز المحكمة وأثار حنقها. وهذا دليلٌ على فقدانه للحيلة والدهاء والمداراة (فهو غرٌ كما يقول الأوروبيون)، ولكنه، كذلك، صادق فى مواجهته وشجاعٌ لأنه الطائر الوحيد الذى لم يحاول التعلل أو الهرب من الشهادة (فهو أمين ووفى كما يقول العرب).

الاقتصاد والتوتر هما سمة الصراع الدرامى فى هذه المسرحية فهناك ابن المقفع ومخلوقات كتابه الحكيمة من جهة، والمحكمة بهيأتها من جهة أخرى. وروح الصراع، فى جوهرها، روح ذهنية؛ فالصراع أساسًا قائمٌ بين الحكمة الرمزية والسلطة المضطهدة لهذا النوع من الحكمة، ولكن «خلق الاهتمام والتوقع، فى أوسع معانيهما، يكون أساس الكيان الدرامى برمته»[١٧] فى هذه المسرحية.

لكى يرى الإنسان أبعد، لابد أن يخترع الرموز، وهو لايستطيع أن يخترعها بمعزلٍ عن الطبيعة، وعن الكائنات الأخرى.

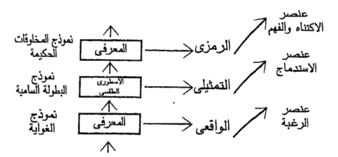
الرمز يضىء الواقع، ويحرك الفكر، ولكن كل سلطة أو معرفة تضطهد الرمز لابد أن تكون موسومة بغرور الأشياء الواضحة، ضيقة الأفق، ومنطوية، فى الوقت نفسه، على سوء الطوية، تعزل هذه السلطة، حتى لو لم تشعر بذلك، وجود الإنسان عن وجود الطبيعة وكائناتها، مادامت تعزله عن الكلام الرمزى، وتقتل فيه الرغبة فى إيجاد الارتباطات

والعلاقات الخفية بين عناصر العالم والحياة، وهي بذلك تدفي إمكاناته في الكشف عن الحقيقة.

هنا تصبح المحرقة هي بيت الكلام أو كما يقول الهدهد: الكلمة في منقاري صارت عوداً من قشٍّ. الكلام هو القش، والقش لم يعد - في هذه الحالة - عشا عاليًا لطائر، بل صار وقوداً للنار التي تحرق الحكمة، وتأكل الرموز.

٥ - نموذج الربط بين النماذج

يمكن الربط بين النماذج الثلاثة السابقة على أساس من تعدد مستويات المعنى في الدراما الشعرية التي تعيد إنتاج الفولكلوري كما يلي:



يرتبط نموذج الغواية بالغريزي، ويرتبط الغريزي بالواقعي الذي يشي بعنصر الرغبة بينما يرتبط نموذج البطولة السامية بالأسطوري الطقسي، ويرتبط الأسطوري الطقسي بالتمثيلي الذي يشي بعنصر الاستدماج (النزوع إلى تقمص الآخر بوصفه مثالاً أعلى). وأخيراً يرتبط نموذج المخلوقات الحكيمة بالمعرفي، ويرتبط المعرفي بالرمزي الذي يشي بعنصر الاكتناه والفهم.

يمثل الغريزي - الواقعي، والطقسي - التمثيلي، والمعرفي - الرمزي، ثلاثة مستويات من المعنى يمكن التنقُّل بينها. وعلى المستوى الزمني الرأسي يسعنا أن نتصور تطوراً تاريخياً خاصاً بمركز التحكم والهيمنة والتوجيه، فنقول إن ذلك المركز قد تمثل - باديء ذي بدء - في الغريزيّ ثم حدثت له إزاحة ما، وفقًا للتطور التاريخي الارتقائي، إلى الأسطوري الطقسي، ثم حدثت له إزاحة ثالثة، وفقًا للتطور ذاته، إلى المعرفي، ورغم تغير المركز المهيمن فقد ظل، بالطبع، للتشكُّلات الثلاثة وجودها التفاعلي المتبادل في منظومة دائرية واحدة، فالتزحزح إنما يكمن، فقط، في القيمة التي تملك السيطرة على ماعداها من القيم.

ومن الناحية الدرامية، يمكن القول إن صراعًا متفاوت الدرجة يحدث، دومًا بين الرغبة والاستدماج والفهم أو بين الواقعي والتمثيلي والرمزي، وإن هذا الصراع يتم حله في النهاية بتغليب عنصر من العناصر الثلاثة على العنصرين الآخرين.

تعبر الرغبة (إذا نحونا قليلاً نحو التأويل) عن شعرية الذات فيما يعبر الاستدماج عن شعرية الآخر، أما الاكتناه والفهم، عن طريق المعرفة الرمزية، فهو يعبر عن شعرية الوجود.

إن ثمة شكلاً باطناً للغة، وفقًا لتعبير «كارل فوسلر» وهذا الشكل «يقتضي تجلي العقل في صورة اللغة وتجلي اللغة في صورة العقل» (١٨). وهذا التجلي المتبادل بين اللغة والعقل، في الحقيقة، هو مايمنحنا، دائماً؛ مناسبة التفسير، ويحدد لنا معطياته، وينمُّ عن وجهته، ولأنه «ليس للمعاني وجود حقيقي بمعزل عن التجارب، إذ في معنى التجارب ذاتها تتأسس موضوعية المعنى» (١٩)، فإن اللعبة المسرحية، عادة، تقدم لنا تجربة، وإذ يتشكل معنى هذه التجربة عن طريق التكثيف الشعري لموروث ما من موروثاتنا الشعبية أو أكثر، يصبح عمل التفسير أن يستبطن آليات هذه الكثافة ويضيئها ليستخرج دلالاتها ونماذجها، رابطاً بين هذه الدّلالات والنماذج، سعياً إلى تكوين رؤية كلية تفتح مغاليق التجربة، وتكشف أسرارها، وتؤوِّل أبعادها بصورة منتظمة.

والقراءة، هنا، هي استنطاق لمستويات البنية: دراما - شعر - فولكلور، وإعادة ربط لهذه المستويات بعد تشريحها على نحوٍ يبلور كنهها، ويستخلص معناها المشترك. القراءة، هنا، فعل مركب، ولكن لابد له من ذلك ليوازي الحالة التركيبيةِ للنص نفسه، وليفضح عالمه المشتبك، وليفصح عن شبكة علاقاته. القراءة، هنا، حوار مع النص، تغتني باغتناء النص نفسه، وقد تفجر كوامنه كما يفجر كوامنها. وهي تجد نفسها، مادام الأمر كذلك، في ملتقى عدة مصادر: ميثولوچيا - تاريخ - لغة - فلسفة، وعليها أن تستعين بما يبدو لها راجحًا في إنماء فعاليتها، وبلورة قصدها، وبما يحقق للنص ذاته أكبر قدرٍ ممكنٍ من الإفضاء بهواجسه والبوح بدلالاته.

هوامش البحث :

(١) يورى سوكولوف، الفولكلور: قضاياه وتاريخه، ت : حلمى شعراوى، وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص٢٧.

(٢) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠، ص ٩٧.

(٣) تزفيتان تودوروف، رولان بارت، امبرتو إيكو، مارك أنجينو، فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ت : أحمد الحدينى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ١١٠.

(4) Roland barthes, the pleasure of the text, translated by richard miller, hill and wang, New york, 1976, P. 36.

(٥) كلود ليفى شتراوس، العرق والتاريخ، ت: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. ١٩٨٢، ص ١٢.

(٦) چيروم انطوان رونى، الأهواء، ت:سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٨٧، ص ٣٨.

(٧) السابق نفسه، ص٥٤.

(٨) روبرت جلكنر، وجيرالد إنسكو، الرومانتيكية: مالها وماعليها؟ ت: أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١٣٤.

(٩) السابق نفسه، ص ١٣٠

(١٠) أ .ل . رانيلا، الماضى المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، ت: نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٤١، يناير ١٩٩٩، ص١٢٨.

(١١) انظر السابق نفسه، ص ١٢٨، ١٢٩.

(١٢) فيليب سيرنج، الرموز فى الفن ـ الأديان ـ الحياة، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص٢٣٥.

(١٣) وليم ارنست هوكنج، معنى الخلود فى الخبرات الإنسانية، ت : مترى أمين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٢، ص٧٦

(١٤) جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٠.

(١٥) مرسيا الياد، المقدس والمدنس ، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية،١٩٨٨، ص١٥٢.

(١٦) انظر فيليب سيرنج، الرموز فى الفن ـ الأديان ـ الحياة، مرجع سابق، ص٢٠٢.

(١٧) مارتن أسلن، تشريح الدراما، ت : يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٤، ص٤٤.

(١٨) عاطف جودة نصر، النص الشعرى ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٦٢.

(١٩) السابق نفسه، ص٤١.



صورة الطفل في الحكاية الشعبية

«الشفوية أو المكتوبة»

د. غـراء مـهنا

يبدى عالم النفس الأمريكى الشهير Bruno Bettelheim عدم ارتياحه لمضمون كتب الأطفال بصفة عامة: فهى إما أن يكون الهدف منها تعليم القراءة أو التسلية، أو إعطاء بعض المعلومات للطفل، ولكنها تفتقر إلى المعنى العميق، ولا تضيف للطفل شيئًا له أهمية فى حياته، فى حين أن الكتب المستلهمة من الفولكلور أو التراث الشعبى هى فى رأيه (ونحن نوافقه فى هذا الرأى) أصلح الكتب التى تقدم للطفل، فهى تلهب خياله، وتساعد على تنمية ذكائه والتعبير عن حقيقة مشاعره، كما أنها تتفق مع ميوله وتطلعاته، وتعطيه حلولا للمشاكل التى تقلقه، فهى أقرب للحياة الواقعية بما فيها من خير وشر، وموت وحياة، وألم وسعادة..

ويقول تشارلز ديكنز Charles Dickens :

«إن ذات الرداء الأحمر هى حبى الأول، وأشعر أننى لو كنت تزوجتها، لكنت عشت فى سعادة تامة». هكذا يعبر Dickens عن سعادته بهذه الحكايات المستمدة من الفولكلور، وهو يؤكد الأثر العميق لهذه الحكايات على تكوينه، وإبداعه.

ويؤكد هذا المعنى أيضًا الشاعر شللر فيقول إنه وجد فى الحكايات التى قصت عليه وهو طفل معنى أعمق بكثير من الحقائق التى علمتها له تجارب الحياة.

ويطلق Lewis Carroll على هذه الحكايات «هدية حب مقدمة للطفل». أما Chesterton فيقول إنه تعلم فلسفته فى رياض الأطفال «تلك الفلسفة التى كنت أؤمن بها إيمانًا لا يتزعزع فى ذلك الوقت، ومازلت شديد الإيمان بها اليوم، والتى تسمى الحكايات الخرافية».

إن شخصيات الحكاية الشعبية ليست أفرادًا أو صفات، ولكنها نماذج مرسومة أحيانًا بسذاجة كبيرة؛ فالإنسان الطيب ينتصر دائمًا، والشرير يعاقب دائمًا. ونستطيع تقسيمها إلى أكثر من مجموعة.

- الذين يحققون انتصارات.

- والذين يساعدونهم.

- والذين يتم تخليصهم أو تحريرهم.

- وأعداء البطل.

وقد تكون هذه الشخصيات من الإنس أو الجان، من السحرة أو الحيوان.

والطفل يلعب دوراً مهماً في الحكاية الشعبية، وهو عادة ما يكون صبياً صغيراً أو في سن المراهقة.

اسم البطل الطفل:

قد يكون للطفل البطل اسم أو لا يكون، فتكون حكاية أي شخص: بنت صغيرة، أصغر الإخوة، أمير أو أميرة.. أو يكون له اسم لصفة يتصف بها، قد تكون جسمانية أو عقلية (ست الحسن والجمال؛ لأنها جميلة جداً، أو الجميلة ذات الشعور الذهبية في الحكايات الفرنسية، أو ذات البوكلات الذهبية Boucles d'or ، أو بعرور؛ لأنه قبيح كالجمل الصغير، أو عقلة الإصبع؛ لأنه صغير الحجم). وقد تكون أسماء تطلق على أي فتاة أو صبي، فهي أسماء شائعة: محمد، حسن، ماري، جان.. إلى آخره.. فالاسم إذن يكون إما علامة من العلامات لتحديد الشخصية، أو تسمية يختارها الراوي بحرية مطلقة، قد يكون لها معنى أو لا يكون.

وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين. والبطل هو اسم يصل بين أفعال مختلفة. وتكون هناك متناقضات دائماً، فهو أكثر الناس سعادة أو أكثرهم شقاءً، أكثرهم ذكاءً أو غباءً أكثرهم جمالا أو قبحاً. ويكون إما محبوباً أو مكروهاً، إما شجاعاً أو جباناً، إما قوياً أو ضعيفاً.

والبطل هو الشخصية التي يُعجب بها ويحلم بها الأطفال وكثيراً ما يكون في مثل سنهم، وهو نموذج للسلوك النمطي، فهو وسيلة النص وغايته في آن واحد، تحدث له جميع المغامرات، ذكراً كان أم أنثى، يحتفظ دائماً بتفوقه (فهو إما من العائلة الملكية، أو يتمتع بقدرات خارقة، وينتصر دائماً في النهاية). وإذا كان من طبقات الشعب الدنيا (مرجان العبد أو صبي الحطاب) يكون فقيراً في الصغر، ثرياً في الكبر، يحقق الثراء والجاه، وقد يعتلي العرش في النهاية.

والبطل الطفل يتألم دائماً، ويثير الشفقة لصغر سنه وضعفه، وهو طفل لا يحبه أحد، ظروف ميلاده سيئة، يعذبه المحيطون به، وخاصة زوجة الأب القاسية. هذا البطل الطفل الصغير الضعيف تحميه العناية الإلهية دائماً، وكأنها تقول له «لن يحدث لك شيء أبداً».

كل شيء يسهل بالنسبة إليه، يجتاز أصعب الصعاب، ويتلقى المساعدة قبل مواجهة أي مشكلة، ويحصل على الوسيلة السحرية قبل أن يبدأ مغامراته (البقرة التي قابلتها سلسلة في الطريق ستكون لها ولأخيها خير معين ومصدراً للرزق، والخاتم السحري الذي يحصل عليه الشاطر محمد سيساعده في مغامراته، والعلبة التي أعطتها السيدة العذراء للفتاة الصغيرة في الحكاية الفرنسية جعلتها أكثر جمالا، في حين أن الخبز الأبيض، والكلب أنقذاها من العفريت).

كثيراً ما يكون الطفل البطل وحيداً، ضعيفاً، مهدداً، ولكنه يحصل دائماً على مساعدة وحماية، وينتصر في النهاية.

ميلاد الطفل البطل:

يكون خارقاً للعادة، أو يتم بمعجزة: فميلاده يكون مصحوباً بضجيج، فتكون ولادته مصاحبة لوفاة الأم؛ فنجد موضوع اليتيم وزوجة الأب، أو مصحوبة بنبوءة ويتعرض الطفل للتهديد ويحاولون إبعاده لإنقاذه، أو يقوم الأب بعملية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية.

ويقول Marthe Robert :

«مولود في عالم أنشئ بدونه وضده، يجب عليه أن يشق طريقه في كل مرحلة من مراحل نموه، فهو ينتقل من قلق إلى قلق، ومن خوف إلى خوف، حتى تأتي اللحظة التي يخلصه فيها الحب، ويعطيه صفات البلوغ، ويجد مكاناً في سلسلة تتابع الأجيال؛ ليتحمل المسئولية، ويقوم بوظائف الأب الملك».

ويمكن تصنيف الطفل البطل وتقسيمه إلى عدة نماذج:

- النموذج الأول: الطفل بطل النبوءة: يكون ميلاده مصحوباً بتنبؤات عن مصيره. ففي الحكاية الفرنسية «**صبي الحطاب والجنيهات الذهبية**»، تنبأت ساحرة لمولود الحطاب بأن كل شيء سيكون سهلا بالنسبة إليه، وأنه سينجح في حياته، وسيتزوج بنت الملك عندما يكبر.

وهكذا يكون مصير الطفل ومستقبله معروفاً منذ البداية، فيواجه الصعاب والمشكلات وهو متأكد من الفوز.

- النموذج الثاني: الطفل البطل الخرافي الذي يتمتع بقدرات خارقة، فهو قادر على التحول وتغيير مظهره،

فيصبح أكثر قوة، وبمجرد تحقيق النصر يعود إنساناً عادياً (عكس الأسطورة؛ حيث يحتفظ البطل دائماً بقواه الخارقة).

- **النموذج الثالث: الطفل الدمية**: وهو يترك نفسه لغيره يحركه، ولا يفعل شيئاً، ولكن يوجد هناك دائماً شخص مساعد يعطيه هبة أو قدرة غير طبيعية، أو شخصية مانحة تعطيه وسيلة سحرية (حصاناً سحرياً أو خاتماً يحقق له الأمنيات في الحال) وهذا الطفل لا يملك إرادته.

- **النموذج الرابع: الطفل الضحية**: البطل الطفل عادة ما يتألم أكثر من غيره، من زوجة أب، أو من أي شخص آخر، ويكون خائفًا، جائعًا، حزينًا، دائمًا في خطر، وكثيراً ما يكون يتيمًا بلا حماية، ضحية يسيطر عليه الآخرون.

النموذج الخامس: الطفل البطل المغامر: يساعد من يحتاج إلى مساعدة، ويرحل للبحث عن دواء سحري لوالده، أو كنز يحقق الثراء لأسرته، فهو مغامر يسافر بعيداً عن ذويه، وينتقل من مكان إلى مكان. وكثيراً ما يكون رحيله لا إرادياً، فهو مرغم على الرحيل، أو يتركه خادم في مكان بعيد بعد أن تلقى الأوامر بقتله، ولكن الشفقة تدفعه إلى تركه حيًا. وقد يكون الرحيل إرادياً؛ فيهرب البطل من منزله، أو يرحل للبحث عن شيء، وهو ينتصر دائماً.

- **النموذج السادس: الطفل المزدوج**: عادة ما تركز الحكاية على شخصية دون الآخرين، ولكن بعضها يركز على شخصين على قدر المساواة، فيكون البطل مزدوجًا: أخ وأخت (كما في حكاية الشاطر عزيز والشاطرة **عزيزة**) أو أختان كما في الحكاية الفرنسية (**الفتاتان : الجميلة والقبيحة**) أو روايتها المصرية (**أمنا الغولة**) أو أخوان، وهما يتشابهان أو يتمتعان بصفات مختلفة، كأن يكون أحدهما طيبًا والآخر شريراً، وتتحدث الحكاية عن الغيرة والتنافس بينهما. أو يتشابهان ويتعرضان للأحداث نفسها معًا. وهذا الازدواج في شخصية البطل الطفل قد يأخذ شكلا آخر، فهما يحاولان الوصول إلى هدف واحد فينجح أحدهما ويفشل الآخر. وقد يكون الإخوة ثلاثة أو سبعة أو أقل أو أكثر. وكثيراً ما يكون الإخوة أعداء لأصغرهم يحاولون التخلص منه، وينسبون لأنفسهم ما حققه من نصر.

البطل الطفل، أصغر الأخوة يكون أكثرهم شجاعة وصلابة وذكاء. فعقلة الإصبع في حكاية Ch. Perrault يخلص إخوته ويحميهم من الأخطار، وبالرغم من حجمه الصغير تمكن من تحقيق الثراء لأسرته. وفي حكاية القطة البيضاء لـ Mme d'Aulnoy تقول عن أصغر الإخوة إنه كان رشيقًا، مرحًا، جميلا، يتقن الغناء واستخدام الآلات الموسيقية، ويجيد فن الرسم، وفي كلمة واحدة كان كاملا في كل شيء.

النموذج السابع: الطفل الحيوان الصغير: في أعماق الطفل لا يوجد فرق بين الحيوان والإنسان؛ فالحيوان في الحكايات يتكلم ويتحرك مثل الإنسان. ولأن الحجم بالنسبة للطفل يدل على السن؛ فهو يضع نفسه ضمن مجموعة الحيوانات الصغيرة الضعيفة مثل الغزال، العنزة، البطة.. هذه المخلوقات الصغيرة تشبه الطفل وتقترب منه في الحجم والسلوك، وهي تتناقض مع الحيوانات الكبيرة الشريرة، وفي صراع دائم معها.

وتختلف صورة الطفل إلى حد ما في كل من الأدب الشفوي والمكتوب المستلهم من التراث: إن كتابة الحكاية الشعبية تحولها، وتغير مضمونها، وتجعل كل شيء فيها مفسراً، لا مكان للخيال أو التفكير.

الحكاية الشعبية الشفوية، المأخوذة من المنبع دون إضافة أو تعديل، هي انعكاس للحياة نفسها، تصور جميع الأماكن وجميع العصور فهي صورة للمجتمع في كل زمان ومكان، مكانها ممتد وزمانها مطاط، لغتها ليست أسلوباً أدبياً رفيعاً، ولكنها لغة سهلة ونصوص بسيطة، وهي صوت الإنسان في كل زمان ومكان. في حين أن الكاتب عندما يعيد كتابة الحكايات بأسلوبه يضع الحكاية في قالب محدد فحكايات Ch. Perrault تعكس القرن السابع عشر، وحكايات الأخوان Grimm تعكس القرن الـ ١٩، وهي تستخدم عناصر واقعية في عرض الحكاية، وتقوم بتحريف المعنى. وتصبح الحكاية تدور في مكان محدد، في مدينة من مدن أوروبا مثلا. وقد تحور ليصبح لها مغزى سياسي؛ لأنها تساعد على تشكيل القيم عند الأطفال (أشير هنا إلى دراسة سابقة قمت بها، ونشرها المركز القومي لثقافة الطفل عن حكاية ذات الرداء الأحمر، وكيف شوهتها الكتابة، وجعلت من لون الرداء الأحمر رمزاً للشيوعية، التي كانت موجودة في ألمانيا، وتصويراً للمشاعر العدائية للسامية؛ وحيث يتحول الذئب في حكاية أخرى إلى بارون، ويتحول الرداء إلى اللون الأزرق الغامق في قصة ثالثة ليبعد عن الرمز الموجود في اللون الأحمر، وفي حكاية رابعة الذئب لا يعجبه المجتمع الباريسي ويفر إلى سيبيريا محذراً من أخطار الحضارة في فرنسا).

وأطفال حكايات Perrault فتية وفتيات مهذبون من الطبقة البرجوازية في القرن السادس عشر أو السابع عشر،

الفتاة جميلة، نشيطة، مهذبة، ومطيعة. والصبى من أسرة ذات حسب ونسب، فلقد قام Perrault بتعديل الحكايات الشعبية حتى تساير أذواق الطبقة العليا من المجتمع. ففى حكاية ذات الرداء الأحمر، تحولت الطفلة المرهفة الصغيرة التى تتصرف وحدها وتتسم بالشجاعة إلى برجوازية صغيرة ساذجة، حتى لا نقول غبية. وهو يختتم حكايته بقوله :

«لا نرى هنا إلا صبية صغاراً، خاصة فتيات صغيرات جميلات مؤدبات ولطيفات يستمعن إلى كل الناس ويسئن بذلك الاستماع، فليس غريباً إذن أن يأكلهن الذئب».

يقول B.ettelheim أن Perrault لا يكتفى بمحاولة تسلية الأطفال، ولكنه يعطيهم درسًا وحكمة معينة. ولكنه للأسف يحرمهم بذلك من جزء كبير من مغزى الحكاية، ففى حكاية ذات الرداء الأحمر لا يقول Perrault للطفل إنها عصت الأوامر وأن أحداً حذرها من التسكع فى الطريق. كما لا يفهم الطفل لماذا أكل الذئب الجدة التى لم تصنع أى شىء تعاقب عليه. ويقول Andrew Lang أحد المتخصصين فى الحكايات الشعبية: «إذا انتهت جميع روايات هذه الحكاية كما تنتهى حكاية Perrault فمن الأفضل شطبها نهائيًا. ولقد حاول Perrault تحوير الحكاية وتجميلها وتخليصها من بعض البذاءات لأن كتابه كان مخصصًا وموجهاً للبلاط فى قصر Versailles.

وحاول أن يدعى أن من كتبها هو ابنه الذى لم يتعد فى ذلك الوقت العاشرة من عمره، والذى كتبها ليهديها إلى أميرة من طبقة النبلاء.

وسندريللا Perrault مختلفة عن الأخريات، تنقصها المبادرة وضعيفة الشخصية. فهى التى ذهبت برغبتها للجلوس بجانب الـ Cendres أى الرماد. ومن هنا جاء اسمها Cendrillon. هذا التعذيب للنفس لا نجده عند الأخوين Grimm كذلك لم تبد سندريللا Perrault أى رغبة فى الذهاب إلى الحفلة الراقصة، ولكن الساحرة هى التى طلبت منها ذلك، فى حين أنها عند Grimm تطلب من زوجة الأب الذهاب إلى الحفل، وتصر على ذلك أكثر من مرة، ولكنها تقابل بالرفض، فتحاول إنجاز جميع المهام المكلفة بها أملا فى الحصول على الموافقة، ثم تقرر من تلقاء نفسها الهرب، ويجرى الأمير وراءها. فى حين أنها عند Perrault لا تهرب من الحفل الا لتنفيذ أوامر الساحرة بأن لا تتأخر دقيقة واحدة بعد منتصف الليل. عندما يتم التعرف عليها عن طريق الحذاء تلبسها الساحرة أجمل الثياب لمقابلة الأمير. وهنا يغفل Perrault نقطة مهمة عند Grimm؛ حيث يراها الأمير فى ثياب رثة ولكنه لا يعبأ بذلك، فهو لا يهتم بالمظاهر.

إن Perrault يخفف أيضًا من حدة التناقض بين أخوات سندريللا اللاتى يهتممن بالمظاهر والماديات، وسندريللا التى لا تهتم بذلك مطلقًا. كذلك لا يوجد عند Perrault فرق بين الطيب والشرير فأختَى سندريللا تسيئان معاملتها ولكنها تقبلهما فى النهاية، وتبدى لهما حبها، وتسمح لهما بالسكن فى القصر ثم تزوجهما لاثنين من سادة البلاط، فى حين أنه عند Grimm تنال الأختان العقاب فتفقأ العصافير عينيهما وهما فى طريقهما للزفاف. وتنتهى الحكاية بالقول «إنهما أصابهما العمى حتى يومهما الأخير وعوقبتا لقسوتهما وزيفهما».

وتذهب سندريللا للحفل فى عربة يجرها ستة خيول مع ستة من الخدم كما لو كان الحفل فى قصر فرساى بدعوة من لويس الرابع عشر.

وفى إحدى الروايات الشفوية لقصة سندريللا لا تبقى الفتاة سلبية فى انتظار التعرف عليها، ولكنها تصنع للأمير كعكة وتضع بها خاتماً كان قد أهداه لها، فلا يتزوج الأمير إلا من يدخل الخاتم فى إصبعها.

ويعتقد Bettelheim أن Perrault يلجأ إلى المبالغة فى التبسيط وينقصه الخيال، وبذلك تفقد حكاياته كثيراً من سحرها. إن الحكاية المكتوبة تعكس النظام الاجتماعى السائد وتعكس القيم الموجودة فى المجتمع. ويرى Zipes أن Perrault مسئول عن البرجوازية الأدبية للحكاية الشفوية التقليدية.

وفى الواقع أن Perrault جمع بين العوامل التقليدية والأدبية؛ ليعطى لحكاياته شكلاً فريداً يترجم نظريته البرجوازية للعلاقات الإنسانية، وفى كل واحدة من حكاياته نجد أدلة على تحويل الهدف من الحكاية. فهو كما يقول Zipes يعدل من الرواية التقليدية الشعبية، ويحولها من طبقة الفلاحين التى تنتمى اليها إلى الصفوة من طبقة البرجوازيين والأرستقراطيين، وكان لذلك آثاره على نظرة الطفل للأمور من حوله وعلى دوره الاجتماعى ودور العادات والاعتبارات السياسية. فى حين أن الأطفال فى الحكاية الشعبية الشفوية لا يعرفون حواجز اجتماعية أو زمنية ويلغى المنطق والسببية، وعالمهم عالم مثالى تتحقق فيه رغبات الإنسان، والحكاية

الشعبية الشفوية تغير من شكل الأشياء وطبيعتها دون أن تعير أدنى اهتمام لأن تكون قابلة للتصديق.

كثيرون هم كتاب الحكايات الفرنسيون من أمثال: Voltaire , Maupassant , Flaubert , Jules Renard Théophile Goutier, Fenelon , Alexandre Dumas, Gmtesse de Segur , Anatole France وغيرهم ولكن القليل منهم استلهم أعماله من الحكايات الشعبية:

- ففى القرن السادس عشر نعرف أن Francois Rabelais استلهم كتبه Gargantua و Pantagruel من كتاب شعبى قديم وجده يباع فى الأسواق.

- ولقد تغذى Rabelais على الثقافة الشعبية، وتشتمل كتبه على العديد من الحكايات المنقولة عن الأدب الشعبى مثل حكاية العفريت Papefiguieres فى سلسلة الغول المخدوع L'ogre dupe.

– وفى عصر النهضة استلهم بعض الكتاب أمثال Noéi de Fail Nicolas de Troyes , Bonaventure des Periers, حكاياتهم من كتابات Boccace الإيطالى، ولكنهم أضافوا أيضاً بعض الحكايات الشعبية إلى كتبهم.

– وفى عام ١٦٨٥ كانت الحكايات نوعًا أدبيًا له شهرته وذيوعه فى الصالونات، ولكنها بعيدة عن التراث الشعبى باستثناء بعض حكايات Jeanne Lhéritier.

– وفى القرن السابع عشر نذكر Mme d'Aulnoy التى كانت حكاياتها مثل **الجميلة ذات الشعر الذهبى والعصفور الأزرق والقطة البيضاء**، خليطاً من العناصر الشعبية والخيال الشخصى.

وكان أشهر كتاب هذه الفترة Charles Perrault.

– وفى القرن الثامن عشر اختفت الحكايات الشعبية وأصبحت موجودة فقط فى كتب الأطفال فكتبت Mme le prince de Beaumont روايتها لحكاية الجميلة والوحش وهى حكاية قديمة جداً من حكايات التراث الشعبى.

– وفى القرن التاسع عشر أعاد Jean Fronçois Blade كتابة الحكايات والأساطير الجكسونية القديمة.

– أما Henry Poulaille فلقد درس الفولكلور والتراث الشعبى، ولكنه لم يستخدمه فى رواياته مثل القطار المجنون Le Train Fou أو الخبز اليومى Le pain Quotidien الذى يحكى فيه عن طفولته التعيسة.

وكتبت George Sand لأحفادها **حكايات جدة** Les Contes d'une grand mere التى تذكرنا بـ «أحاديث جدتى» لسهير القلماوى، وأشهرها الساحرة الترابية La Fee Ponssiere.

وإذا كان Perrault قد حول الحكايات الشعبية وحرفها فإن Henro Pourrat جامع الحكايات الفرنسى الشهير- الذى أعاد بعد ذلك كتابتها ونشرها تحت اسم Tresor des contes أو كنز الحكايات - حاول أن يلتزم بالنموذج الشعبى العام دون أن يقع فى إقليمية ضيقة، وأن ينتقل من الشفوى للمكتوب دون أن يخل بالنص أو يبتعد عن الروح التى أضافها الراوى محاولا أن يعطى درساً أخلاقياً أو حكمة مفيدة بطريقة تلقائية بسيطة ففى حكاية Conte de chaille يتحدث عن الأميرة التى لا تريد الضحك بحكمة مبسطة فيقول :

«قولوا لى ماذا تنتظر لكى تكون سعيدة. إننا إذا انتظرنا السعادة لن نضحك أبداً، ولا يوجد شىء قليل الثمن ولكنه ينعش كثيراً فى هذا العالم مثل الضحك».

أما J.F. Marmontel فقد كتب أربعين حكاية أخلاقية فى القرن الثامن عشر، ولكن معظمها «بعيد عن الأخلاق» كما يقول Georges May، ولا يستحق هذه الصفة». ولكن Manontel يدافع عن نفسه قائلا: «لقد حاولت أن أرسم صورة لعادات المجتمع ومشاعر الطبيعة». كما أن له عدداً كبيراً من هذه الحكايات لا يهتم سوى بإصلاح العيوب ونشر الفضائل كما يظهر من عناوينها: **الأم السيئة، الأم الطيبة، خطأ أب طبيب، مدرسة الآباء، مدرسة الصداقة** إلى آخره..

وهكذا تختلف الحكايات الشعبية المروية عن المكتوبة، لأن شخصيات الحكايات الشعبية التقليدية وأحداثها ليست منطقية حقيقية، ولكنها ترضينا؛ لأن الأشياء تحدث فى هذا العالم الخيالى كما نتمنى أن تحدث فى الحياة؛ ولأن الفرد من الشعب لم تكن له فى الغالب طفولة سعيدة، ولم يلبس لباساً جديداً، أو يأكل طعاماً جيداً، فإنه يهرب من بؤسه فى الأحلام والخيال، وتحقق له الحكايات ما لا يمكن تحقيقه فى الواقع؛ فالخيال والخرافة يلعبان دوراً تعويضياً؛ فهما يساعدان على إعادة صنع الحياة فى ظروف مثالية أفضل من الظروف الحقيقية. والطفل فى الحكاية الشعبية صغير، مغلوب على أمره، ولكنه يساعد

الآخرين، ويجد ذاته ويتعلم استخدام قدراته وقوته الجسمية والعقلية ليتخلص من الأخطار التى تهدده. إن الطفل فى الحكايات الشعبية يواجه تجربة أو عدة تجارب مختلفة، ولا يستطيع أن يتحكم فى المتناقضات التى يشعر بها: فهو موزع بين رغبة شعورية بأن يفعل ما يجب عليه أن يفعله (لا يخالف تعاليم الكبار، ولا يتأخر خارج المنزل، ولا يتحدث مع الغرباء) ورغبة أخرى لا شعورية تدعوه إلى مخالفة التعليمات والمغامرة بعيداً ووحيداً، وهى تجعل الطفل يتخذ قراره وحده. وإذا كنا تحدثنا عن صورة الطفل فى الحكايات الشعبية التقليدية أو المكتوبة، فإننى أود أن أختتم قولى بهذه العبارة الجميلة لـ Bruno Bettelheim التى تعكس أثر الحكايات على الطفل: «إن سرد الحكاية والتعبير عن كل الصور التى تشملها هو زرع حبات سيثمر بعضها فى عقل الطفل؛ بعضها يبدأ عمله فوراً فى شعور الطفل، وينمو بعضها الآخر فى اللاشعور. وتثبت حبات أخرى طويلا إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لنموها، ولن يكون لحكايات أخرى أية جذور. ولكن الحبوب التى وقعت على الأرض المناسبة ستتفتح وروداً جميلة وأشجاراً صلبة؛ أى أنها ستعطى القوة لمشاعر مهمة، وستلتج مجالات جديدة، وستغذى الآمال وستنقص الأحزان مما يثرى الطفل الآن ودائماً».



مقتطفان من رسم مطبوع على الحجر (اللون الأسود فقط وباقى الألوان مضافة باليد)، طبع على نفقة محمد محمد أبو طالب، قسم الدرب الأحمر بالقاهرة، غير مؤرخ. محفوظة

الحكاية الشعبية الأوروبية في العصور الوسطى

،على مائدة السادة الكبار تروى حكاية ذى الثور الوحيد،

،من أغنية ذى الثور الوحيد،

تأليف : ڤالتراود و ماتياس ڤولر
ترجمة : أحمد فاروق

هكذا تبدأ الترجمة الألمانية لأغنية ذى الثور الوحيد "Cantus de Uno bove" وسوف يساعدنا تأمل هذه الأغنية فى أن نجد طريقًا إلى عالم الحكاية الشعبية فى العصور الوسطى.

وكلمة "Cantus" تعنى أن مادة الحكاية قد أُعيدت صياغتها فى مقاطع شعرية وتصحبها تعبيرات الوجه والأيدى، وهذا يؤكد صدق الإشارة المعبرة

(In Personarum drammate/ Uno Cantemus de bove).

(دعونا نغنى حكاية ذى الثور الوحيد، كما لو كانت تقريباً تمثيلية).

ولقد كانت مادة الحكاية، وأسلوب تقديمها، مميزة بأنها ذات موسيقى أكثر منها حكاية بكلمات هازئة (Fabula Per Verba iocularia).

ولقد امتلك الممثلون والقساوسة المتجولون برنامجاً مشتركاً، فلقد طاف كلا الفريقين كثيراً وكانا بلا مأوى وتعيشا من تقديم الأغانى والحكايات. وكان القس المتجول يعرف اللاتينية وبواسطتها أمكن لمواد الحكايات أن تتخطى حواجز اللغة. وعلى النقيض من ذلك، نادراً ما كان هناك ممثلون يعرفون اللاتينية، فقد نشأوا كممثلين ومهرجين فى الثقافة المحلية الرومانية، وكانوا يستطيعون تقديم ألعاب الحواة، وعزف الموسيقى وتأليف الهزليات والمبارزة وكانوا يراقصون الدببة.

وسواءً كان المتجول قساً أم ممثلاً، فيجب الإشارة إلى أهمية المسافرين فى تقديم مواد الحكاية وتوصيلها، وبعد ذلك لحقهم الحرفيون المتجولون والحوذية والتجار بوصفهم جميعاً ممثلين لحكايات الشعوب المتنقلة، بحيث إنه علينا ألا نبحث عن الحكايات الشعبية لدى الفلاحين فقط.

فلنتأمل الآن حكاية ذى الثور الوحيد (Aath 1535) كما هى فى مخطوطها المحفوظ فى بروكسل، والذى يرجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى. فهناك فلاح فقير يستطيع أن يحرث حقله دائمًا بثور وحيد، إذ إن الثور الثانى ينفق دائمًا، ولذلك يطلق على المسكين «ذو الثور الوحيد»، وأخيراً يموت ثوره الأخير.

يسلخ الفلاح جلد الثور ويذهب إلى أقرب سوق لكى يبيعه. ويتخذ طريقه عائداً بعد حصوله على مبلغ زهيد. ويريد أن يقضى حاجته فى الطريق، فيجلس القرفصاء، ولكى ينظف نفسه، ينتزع بعض النجيل من الأرض ويكتشف أن تحت النجيل كنزاً من الفضة، يملأ الفلاح جيوبه سريعاً بالعملات ويسرع إلى البيت، وهناك يرسل ابنه إلى العمدة ليستعير منه مكيالاً، ويحكى الصبى بسلامة نية عن الكنز الذى بالبيت.

يتطلع العمدة إلى الكوخ المتواضع، لقد دُهش وكان غضباناً فى الوقت ذاته: «هذا الكنز مسروق وليس مكتسباً»، لكن الفلاح يندهش ويقول إنه قد كسب المال من بيع جلد الثور، لأنه فى السوق الذى خلف حدود البلدة، يدفع المرء أسعاراً عالية لجلود الثيران. يتحدث العمدة إلى الواعظ وناظر العزبة ويذبح الثلاثة ثيرانهم ويذهبون إلى السوق، لكن أحداً لم يرد أن يشترى منهم الجلود بهذه الأسعار المضحكة التى طلبوها، وأخيراً يُضربون هم الثلاثة، وتقرر محكمة السوق مصادرة البضاعة، وعندما يدخل طغاة القرية كوخ ذى الثور الوحيد، يرون زوجته على الأرض غارقة فى دمائها. وقبل أن ينقض عليه الثلاثة، يجلب ناياً من الغاب ويحول بعزفه امرأته التى تقف على أثر العزف، وكما يأمرها تستحم وتبدو أكثر شباباً وجمالاً عن ذى قبل، «قبل موتها كانت بشعة وعادت من الموت فى صورة ملاك»؛ لذا يساوم الثلاثة ذا الثور الوحيد على الناى ويسرعون إلى قتل نسائهن: زوجة العمدة وزوجة الواعظ وزوجة ناظر العزبة، وبالطبع لا تعيدهن نغمات الناى إلى الحياة، وبعد أن يدفن الثلاثة نسائهن، يريدون أن يطفئوا لهيب ثأرهم فى ذى الثور الوحيد، لكنه يقف فى حجرته ويخرج من أسفل ذيل مهرته عملات، فيذهب غضب الرفاق الثلاثة ويشترون المهرة من المحتال.

ويقف الواعظ، الذى كان أول من يضع الحيوان فى حظيرته، وأول من يطعمه، وفى الصباح التالى كان غارقاً فى روثه، ويحدث الشيء نفسه للإثنين الآخرين اللذين يجران المهرة طمعاً فى المال إلى حظيرتيهما.

يمسكون، أخيراً، بذى الثور الوحيد ليقتلوه، فيضعونه فى حاوية لكى يغرقوه فى البحر، ومن داخل الحاوية يقترح ذو الثور الوحيد اقتراحاً جذاباً «فى جعبتى أيها السادة الكرام، إثنا عشر قرشاً، لكى تشربوا بها خمراً فى سبيل الله»!

وبينما يشرب الرفاق فى إحدى الحانات يبدل ذو الثور الوحيد مكانه فى الحاوية براعى خنازير كان يقود قطيعه ماراً فى الطريق، ويعتقد راعى الخنازير أنه سيصبح عمدة القرية، وعندما يعود الثلاثة من الوليمة، يدفعون بالحاوية إلى الماء. وبعد ثلاثة أيام يقود ذو الثور الوحيد قطيعاً كبيراً من الخنازير عبر القرية. ويندهش منه الرفقاء الثلاثة الذين ظنوا أنه مات، ويحكى لهم أنه جلب الخنازير من قاع البحر، حيث تُوجد أعداد لا تحصى من تلك القطعان، ويقول العمدة، ثانية، للآخرين «الأمل فى الحصول على لحم الجمبون يذكرنا بأن علينا أن نخوض غمار البحر، ورائى».

ويهوى المجانين الثلاثة فى منطقة المد العالى بعد أن ساقهم ذو الثور الوحيد إلى المكان الذى فيه أقصى عمق للبحر.

وتُذيَّل الحكاية بمقولة تعليمية، وورعة فى الوقت ذاته، مشيرة مرة أخرى إلى القس بوصفه موجهاً: «لا يجب تصديق نصائح الخصم الخبيثة، هذا ما تعلمه الحكاية من الآن وإلى الأبد».

وبحكاية ذى الثور الوحيد يظهر تقسيم فرعى جديد للحكاية الشعبية: إنها الحكاية الشعبية الهزلية. فالأمنيات الحالمة، كما عرفتها الحكاية السحرية القديمة عبر القرون، يتم الاستهزاء بها بشدة؛ فالمعجزات تصبح حيلاً، فمن الذى لن يفكر عند ذكر المهرة التى رفعت ذيلها بشجاعة لكى يسقط روثها فى الحمار الذهبى! لكن المتجول سواء كان قساً أم ممثلاً قد ابتعد عن مثل هذه المعجزات، فالمعجزات الحقيقية، كما فى الحكاية السحرية، أو المصطنعة كما فى الحكاية الهزلية، تعجل من مجرى الأحداث ولا يمكن إقصاؤها عن بنية الحكاية الشعبية. فبدون إطار الحكاية الشعبية الذى يمكن أن تجرى فيه الأحداث، سيبدو ذبح البقر وقتل الزوجات وإغراق راعى الخنازير، كما لو كان شيئاً غريباً على المتفرج.

ولكن هذه المواقف فى الحكاية الهزلية هى فقط مجرد صورة لحب التملك والغباء المدمر، ولذلك فإن تعاطف المستمع يكون فى جانب ذى الثور الوحيد الذى يبقى بقطيع الخنازير وزوجة اغتسلت لتوها، بعد أن وجد بالصدفة كنزاً. فهو لا يحتاج لسعادته إلى مملكة أو أميرة، فالملامح الواقعية والساخرة ممزوجة ببعضها البعض، ولكن بكلمات هازئة "Per Verba Iocularia" ولابد من أنه كان على الراوى أن يقوم

بالتنويع، فلإمكان تقديم الحكاية على مائدة السادة الكبار يجب تقديم الفلاح قدر المستطاع فى مواقف غريبة (كتصويره بشكل هزلى عند اكتشافه الكنز) وهنا تكون فرصة الأعيان للاستهزاء بالفلاحين، ثم بعد ذلك بالرفاق الثلاثة. فهم كذلك ينتمون مثل ذى الثور الوحيد إلى المشهد القروى، وهم بعيدون جداً عن القلاع ومجالس السادة.

ولابد أن المتجول سيستخدم لهجات وصوراً أخرى أمام المستمعين القرويين، ولكن النموذج الأساسى للحكاية يظل دائماً قابلاً للتعرف عليه، فعندما يواجه الفلاح الفقير الأزمات الشديدة، يحصل بفضل الحظ والحيلة على ضيعة ريفية جميلة، ويلقى خصومه الذين يخشونه ويحسدونه حتفهم بسبب طمعهم، وإذا ما كانت هناك حكاية قديمة سبقت الأغنية "Cantus"، أغنية ذى الثور الوحيد، يثبت ذلك تفصيلة تاريخية؛ فالواعظ فى «ذى الثور الوحيد» يوصف بأنه متزوج ويقتل زوجته الواعظة، فرجال الدين من الطبقة السفلى كانوا فى الماضى يتزوجون، وقد تزايدت المراسيم البابوية ضد هذا السلوك، فقط بعد اجتماع الأساقفة عام ١٧٠٤م.

وقد صاحبت السعادة فى الاستهزاء بالشخوص والمواقف الغريبة، رواية الحكاية الشعبية عبر القرون. وتبلغ السعادة ذروتها فى الضحك.

فقد تحول اختبار المرعى (عن راعى أرانب الملك Aath 570) الذى يتعهد فيه راعى الماشية بإعطاء ابنته للمتقدم إلى راعى الأرانب الهزلى؛ فبواسطة مزمار عجيب يجمع الصبى أرانبه المائة رغم كل المحاولات المبذولة ضده من قبل العائلة الملكية. وعندما يكون عليه أن يملأ ثلاثة أجولة بالأكاذيب «أمام الحاشية الملكية ، يجب على راعى الأرانب أن يشير إلى الظروف التى حاول فيها الملك والملكة والأميرة خداعه فى أرنب، وكذلك تتعرض الحكاية الهزلية عن رهان الكذب Aa th 852) إلى شرف الملك الذى يفقده بعبارة متهورة «أنت تكذب». وتتبدل اختبارات الشجاعة التى تنتمى إلى طقوس القبول القديمة إلى مشاهد غريبة! وأفضل مثال لذلك يقدمه لنا حتى الآن معلم الخوف، فهو لا يخاف المعلقين على المشانق ولا من قطط الأشباح ولا الغلمان السود، وقد يدخل الجانب الهزلى فى إطار الحكاية السحرية، فالصبى الكسلان الذى وهب إمكانية تحقيق أمنياته، يتمنى الحصول على طفل من الأميرة التى سخرت منه. وفى النهاية يمتلك قصراً جميلاً مع أميرته. ومع ذلك تشير الأحداث وفقًا لقانون الحكاية الشعبية (الصبى الكسلان ذو القوة السحرية Aa Th 675) ويقود الجانب الموسيقى الهازئ إلى المسرحية الهزلية، ويستهزئ بموتيفة الميلاد العجيب، الذى جاء بفضله كثير من أبطال الحكاية الشعبية إلى الوجود، مثل هزلية «طفل الجليد» (فى القرن العاشر/ الحادى عشر)، حيث يجد تاجر بعد عودته، من سفر طال عدة أعوام، ابناً صغيراً، وتدعى زوجته التى أمتعت نفسها فى غيابه أنها قد حملت من كثرة أكلها للثلج ولايعارضها الزوج، لكنه يأخذ الطفل معه بعد ذلك إلى رحلة عمل ويبيعه فى الخارج، ثم يخبر زوجته أن طفل الجليد قد ذاب تحت حرارة الشمس، فقد تجاهلت سعادة الحكاية الشعبية طفل الجليد.

وشخوص الحكاية الشعبية الغريبة المعروفة نجدها أيضاً فى أسطورة الملك أرتوس (القرن الرابع عشر الميلادى)، ففى بلاطه نجد رجلاً حاد البصر ورجلاً رهيف السمع ورجلاً أكولاً وأيضًا رجلاً شريبًا (كثير الشراب). ونعرف هؤلاء المعاونين من خلال أسطورة الأرجوس (الملاحين)، وقد استقلوا بأنفسهم فى حكاية الأخوين جريم «ستة يجوبون العالم».

وفى حكاية «هانز القوى» يستهزئ بالشراهة فى الأكل، ففيها يأكل البطل سبعة ثيران وسبعة خنازير وسبعة شياه، فربما كان خليفة (جارجنتوا) بطل رواية رابيليه * .

وإلى جانب قاتل التنين أو الحداد الذى له علاقة أيضًا بالأسطورة يستطيع خياط صغير أن يأخذ دور البطولة؛ حيث يتغلب على خصومه، ليس بالقوة أو الشجاعة ولكن بالحيلة، فالحيلة هى السلاح الوحيد للضعفاء، ولتوضيح العكس يمكن القول بأن الخصوم العمالقة أغبياء.

ومن خلال تطور الحكاية الهزلية إلى فئة فرعية مستقلة من فئات الحكاية الشعبية، عن طريق العناية بها ونقلها بواسطة الممثلين والقساوسة، أصبح عالم الحكاية الشعبية فى القرون الوسطى أكثر تنوعًا واتساعًا وغنى. ونستطيع هنا أن نتحدث عن عالم الحكاية الشعبية الأوروبية فى القرون الوسطى لأن تطور المخزون الحكائى القومى لم يتحقق إلا مع نشأة اللغات القومية والدول، وبالطبع ظهرت فيها تدريجيًا خصوصيات طبيعية وعرقية، لكنها وضحت بعد ذلك فى ملامح مفردة، لم يستمر نقلها على صعيد أكبر.



«الغراب موت» : الغراب موت المخدوع يهدد الطبيب
بسبابته المرفوعة. نحت خشبى على غرار رسم لـ لودفيج ريشتر ١٨٥٣م

«بياض الثلج» زوجة الأب الشغوفة بالتنظيف تنظر إلى
مرآتها اليدوية وليس إلى مرآة الحائط.. تصوير آدم فُورتز ١٩٧١.

«جريز لديس» نموذج للزوجة الشجاعة الصابرة ـ نقش على النحاس لـ سيباستيان ليروى لمجموعة
«حكايات الجنيات» حوالى ١٨٢٥.

حقاً، لقد تغيرت الشخوص بشكل متنوع، وبالرغم من أن تجليات الاعتقادات الشعبية القديمة كانت هى الأقل تأثيراً فى تغير ملامح تلك الشخوص، فإن كواليس المشهد الطبيعى تنزاح وسرعان ما تدور الأحداث على ساحل صخرى ضبابى، ثم تنتقل إلى غابة كثيفة، ثم إلى مراع جبلية مشرقة. برغم ذلك يبقى النموذج الأساسى للحكاية الشعبية ونوعها.

ولقد كان تطور الحكاية الشعبية بأنواعها: الحكاية السحرية، وحكاية الحيوان، والحكاية الهزلية، ملائماً للعصور الوسطى، حيث تمكن الحكائون من التجول فى طرق تجارية جديدة، ولقد زادت حكايات الشعوب المتنقلة وأصبحت كما متنوعاً. وينتمى للحكائيين: المتسكعون والموسيقيون والحرفيون والتجار المتجولون والطلبة المسافرون والممثلون الهزليون ومصابو الحرب من الأقنان ومنادو الأسواق والغجر والشحاذون والحوذية والعمال المشتغلون ببناء الكنائس، وأيضاً جنود الحملات الصليبية، لكن الفلاحين قاطنى الاسواق الصغيرة أحبوا أيضاً قص الحكايات، وتُكرم ضيافة الغرباء الذين يستطيعون الحكى؛ لأن الحكايات كانت تنقل المغامرة وصورة عالم بعيد جميل، فكم من الناس يمكن أن يكونوا قد فكروا بشوق فى «يا مائدة غطى نفسك» أو «حلة مليئة بالذرة المهروسة»؟ وكما رأينا أن السادة الكبار يتسلون بالحكاية الشعبية.

وتدعم الموتيفات العاكسة للتصورات الاعتقادية والتقاليد القديمة الكثيرة فى حكايات الشعوب الأوربية القول بأن هناك حكايات شعبية قد نشأت قبل العصور الوسطى.

يتحدث بذلك أيضاً الشخوص والموتيفات الموجودة فى «ساجات» الأبطال القديمة Heldensagen: وأولهم «زيجفريد» قاتل التنين و«برونهيلدا» التى اختبرت خطيبها فى رهان. وفى إحدى الساجات باسم Wälsungen sage يحرق جلد حيوان كى يسترد المسحور صورته البشرية. وعما إذا كان هناك أخذ واضح أو تأثير متبادل، فإنه لا يمكن تحديد ذلك.

ومع ذلك فقد وقعت تلك التصورات الأسطورية فى العصور الوسطى فى نزاع مع الكنيسة المسيحة، واكتسبت لذلك معنى جديداً.

فغالبًا - وفى المقام الأول فى الساجا Diesage - توصف تلك التصورات بالشيطنة، وفى الحكاية الشعبية تستخدم كخواطر شعرية، ولم تواجه المعجزة بالرفض من قبل الكنيسة؛ لأنها قد أدمجتها فى تعاليمها، لكن المعجزة كانت لدى الكنيسة تعبيراً عن الخير وقدرة الله، وتفتقد الحكاية الشعبية هذا المنحى الدينى، فقد بقيت مرتبطة بالجانب الدنيوى، فالعالم الأفضل الذى يحلم به يجب أن يكون عالماً دنيوياً. وإذا ذهب البطل إلى العالم الآخر أثناء مغامرته فإنه يعود بمجرد إنجازه لمهامه هناك، وعند تلاقى صور عالمين يجب أن تكون التناقضات واضحة، حتى فى الحكاية الشعبية. وها هى القصة الذائعة الصيت عن الفتاة المجتهدة والفتاة الكسولة لدى الأخوين جريم المسماة «السيدة هوله» وفيها تسقط الفتاتان فى عمق بئر وتجدان هناك أيضاً مرعى وتنفضان سرير السيدة هوله لكى يسقط الجليد على الأرض.

فيتحول العالم الآخر القديم، العالم السفلى، فجأة إلى عالم سماوى آخر، ولكن الحكاية الشعبية لا تتصدع مع ذلك بل على العكس: لقد انتصر ما هو خيالى وفانتازى، فيبساطة كل شىء ممكن.

ما نبهت إليه الساجا Diesage وسعت إلى توضيحه أصبح فى الحكاية الشعبية فى إطار الفانتازيا. فالمعاون الذى عادة ما يكون حيواناً مسحوراً لا يحتاج إلى الظهور، فالحصان الوفى «فالادا» قد قطعت رأسه ولكن رأس الحصان المعلقة على الباب تمكنت من الحديث مع سيدتها، وساعدتها فى الوصول إلى حقها وإلى اختيار الزوج المناسب. ولقد كان لفكرة الجزء فى سبيل الكل "Parsproloto" التى تعتبر أن جزءاً من الجسد هو الأهم وهو الممثل للكل، تأثيراً على شكل هذه الموتيفة، وجعلتها تتحرك على هذا الأساس.

وبالرجوع إلى التصور قبل المسيحى يكفى مبدأ المسئولية الكاملة الذى ينظم شعرياً فى الحكاية الشعرية. فعندما يسحر شخص ما لأنه فعل شيئاً خاطئاً أو كسر التابو، فإن بيته وممتلكاته وعائلته وماشيته تعاقب معه وتسحر. وإذا ما نجح البطل فى تخليص المسحور الذى عادة ما يفقد شكله البشرى، فإن جميع ما حوله يتخلص معه من السحر: فالغابات المظلمة الكثيفة تتحول إلى أراض مأهولة، ويكسر الصمت والوجوم.

وعلى عكس ذلك، نادراً ما تلعب الحياة الدينية (الكنيسة) دوراً فى الحكاية الشعبية؛ فمن النادر جداً أن يُروى عن عرس كنسى، وفى مقابل ذلك توصف وليمة العرس بالتفصيل، ويشار بسرور إلى أن العروسين قد وُهبا كثيراً من الأطفال. ومع ذلك لايذكر شىء عن التعميد.



«رفيق الرحلة» : يوهانس يحل اللغز الذى أعطته له الأميرة عندما يعرض رأس الساحر المقطوعة .

«رفيق الرحلة» الذى ساعده يوهانس هو الميت الذى يرد دينه .

الرجل الصغير يقول لإبن الملك الأصغر ـ كيف يجد ماء الحياة لأنه تصرف معه بشكل ألطف من أخوته الكبار

روت ـ كوزر ميشيل ١٩٣٧ .

ويظهر رجال الدين بشكل فردى فى الحكاية الشعبية، مثل راعى الكنيسة وشماسه، لكنهم يظهرون بوصفهم شخوصاً هزلية أو متكلفة. وفى حكاية «كبير اللصوص» يعتقد رجال الدين فى أنهم وصلوا إلى السماء أثناء جلوسهم فى طاقة حمام. وتظهر الكنائس فى الحكاية الشعبية فى دور غير مهم على الإطلاق، أقصاه أن يهرب صبى الخياط الشجاع إلى كنيسة صغيرة فى الغابة ومع ذلك فقاتل التنين يصبح هو بطل الخرافة، ويقاتل بوصفه القديس مارجرجس قاتل التنين. ويمكن أن يقحم قديسون آخرون فى الحكاية الشعبية، بل فى دور البطولة، مثل القديس باتريك فى الحكايات الشعبية الأيرلندية. ووحيد القرن، كما هو متعارف عليه فى الرسوم المسيحية، يمكن أن يسكن الغابة مع وحوش أخرى.

وتتسم الروابط ما بين الحكاية الشعبية والتعاليم المسيحية بأنها غير وطيدة؛ ولكنها بالطبع موجودة بقدر متنوع فى المخزون الحكائى للشعوب الأوروبية المتنّصرة.

وتقترب الحكاية الشعبية من الديانة المسيحية فى مسألة الأخلاق، فكلتاهما تفرقان بشكل حازم بين الخير والشر ويريدان انتصار الخير ومعاقبة ومجازاة الشر، وكلتاهما على استعداد لرؤية الفقير والساذج على أنه حامل الخير، ولكن عند تأمل الفروق ثانية، يعتبر الشيطان بالنسبة إلى الكنيسة هو أمير الجحيم وتجسيد للشر، إنه هو الذى يقود الناس إلى الخطيئة.

وبرغم ذلك فقد تبنى «الإكليروس» الحكاية الشعبية؛ فقد كانت هناك إمكانية تحويل تجسيداتها إلى لغة الرمز المسيحية. فالحبكة الواضحة ومطاردة الشر وانتصار الخير يمكن لها إيضاح النقاط التى يصعب فهمها فى الديانة والكنيسة المسيحية. وعندما تحكى حكاية من فوق المنبر، يكون الواعظ واثقًا أن الجماعة ستنصت إلى كلماته باهتمام، وكانت هناك مجموعات من هذه القصص، مدونة بخط اليد لرجال الدين الذين تنقصهم موهبة الحكى، وكانت تقرأ بشغف من رجال الدين أو على الأقل، من الطبقة السفلى منهم.

وأشهر هذه المجموعات هى «أفعال الرومان» "Gesta Romanorum": وقد دونت وجمعت للمرة الأولى عام ١٣٤٢ فى إنجلترا. والجزء الأساسى من هذه المجموعة يشكله، كما يشير العنوان، حكايات عن شخوص يونانية ـ رومانية قديمة، مثل قيصر وأوجست وأيضًا شخوص خيالية. وغالباً ما تصاغ بشكل طريف، ولكن يضاف إلى هذه القصص موتيفات وصور خيالية، مثل حمار يغنى ويرقص، أو قصر تحت الأرض وتجارب الذكاء. ومع ذلك ينقص تلك الحكايات الوعظية، القريبة إلى الخرافة، السعادة فى الحياة الدنيا، لذا فهى تمدح المثل المسيحية، وتقرب الأمل فى عالم آخر أفضل.

ونستطيع مراقبة عملية مماثلة فى الحكايات الشعبية التى صيغت من قبل الرهبان البوذيين أو الكتبة والرسامين المسلمين تحت تأثير الديانات العليا. وعندما يلتقى زوجان بعد اختبار عصيب ويتزوجان، يضاف أنهم قضوا حياتهم بسلام.

فالفارس الذى يأتى لمساعدة ابنة الملك التعيسة يجب أن يفارق الحياة فى سبيل ذلك، وتدخل هى الدير لتقضى حياتها فى عفة، أو يقال: «بعد ذلك احتضر أبولونيوس ونال الحياة الأبدية التى نرغب نحن أيضًا أن ننالها. أمين». ولقد تبادل جامعو «أفعال الرومان» مخطوطات الحكايات وأكملوها وأسقطوا منها الأجزاء المتقادمة، ولكنهم ألبسوا الشخوص والحبكة ألوان العصور الوسطى. فقد تم زحزحة المواد من بعد تاريخى غير متخيل إلى حاضر القرن الرابع عشر، وتمت مواءمتها مع صورة عالم العصور الوسطى.

وكانت النصوص باللاتينية، وكان على الخطباء نقلها إلى اللغات الشعبية، وإلا بقيت غير مفهومة للجماعة. وهكذا أمكن للحكاية الوعظية والحكاية الشعبية أن يتلاقيا فى تقليد الحكى. لكن الحكايات الوعظية كانت منتشرة فى مخطوطات أخرى مثلما فى قصص المعجزات لرئيس الدير المحب للحكى «سيزريوس فون هايسترباخ»، لأنه أخيراً قد نشأت علاقة بين المعجزة الأسطورية ومعجزة الحكاية الشعبية، وأوضح مثال على ذلك أمثولات «جاك دى فيرتى» Jacque de virty (منتصف القرن الـ ١٣).

ويظهر فكر العصور الوسطى والتصورات القيمية الخاصة بها فى النموذج الأساسى للحكاية الشعبية: ومثالاً على ذلك حكاية عن وفاء خادم أو صديق فى «يوحنا الوفى»، وتوجد الموتيفة الأساسية لها فى المجموعة الهندية «كاتسيرتساجارا»، وفى الوقت نفسه تقريبًا، أى حوالى عام ألف ميلاديًا، تم مط الشكل الكامل للحكاية فى الرواية الشعرية «إميكوس وإميلوس» التى دخلت كتاب الحكماء السبعة (مخطوطة شتوتجارت) وانتشرت فى أوروبا فى القرون التالية.

والتقارب الزمنى بين إعادة الصياغة الهندية والأوروبية يوضح كيف أمكن للحكاية الشعبية، أو موتيفاتها، التنقل بشكل



الحواة يتنقلون عبر البلدان . هنا يقدمون أمام أحد الأكشاك قطعاً فنية ويعرضون حيلهم. رمم بالريشة من كتاب راعى بيت الأمير فالد بورح – ڤولفيج – حوالى ١٤٨٠م .

سريع نسبياً، حتى قبل الحروب الصليبية، فالتجار والحوذية قاما بأخذ المخزون الحكائى وأعطوا حكاياتهم فى المقابل.

بعد ذلك فى عصر الرينسانس والإنسانيات، كان هناك علماء لم ينحصر اهتمامهم فقط بترجمة القديم، بل أيضاً ترجمة المخزون الحكائى الشرقى. لكن الحكايات الوعظية فى العصور الوسطى كانت مؤخراً مجرد انعكاس ثابت للحكاية الشعبية القديمة المروية شفاهياً عن الحيوان، أو الحكاية السحرية وقليل من الحكاية الهزلية الناشئة. والصبغة التى تلون الحكاية الوعظية والحكاية الشعبية هى صبغة القرون الوسطى، لقد ارتبطت بشكل وثيق بالأساس النحتى والمواد والشخوص والموتيفات، حتى بدا أنها تصنع الخيال بشكل مضاعف. فيعيش الملوك والملكات والأمراء والأميرات فى قصور رائعة. وبالمناسبة فهم من النادر أن يعيشوا فى قلاع. ولكن ممالكهم غالباً ما تكون صغيرة، حتى أنه يمكن التجوال فيها بكاملها فى يوم واحد. وبالطبع فلابد أن تقصر فى الحكاية طرق التجوال ووقته. فتعقد المسابقات ويظهر الفرسان بدروع لامعة، ويحصل بطل الحكاية عادة على درع فضى أو ذهبى. بالنسبة إلى شخص الملك فإنه يستطيع أن يعكس الفكرة المتمناة فى تصور القرون الوسطى عن مملكة شعبية، وأهم من ذلك عندما يمنح البطل الملك فى نهاية الحكاية، وعندما يعطى الأمل فى المستقبل، بأنه سيحكم بسلام وعدل. وإذا كان الملك قد تحدد دوره فى مجرى الأحداث بأنه ضد البطل فسيقدم بصورة سلبية، خبيثاً، ولايفى بوعوده، ويقدم أحياناً فى صورة هزلية.

ماذا يفعل الملك إذن فى الحكاية الشعبية؟ إنه يسكن قصراً ولديه ابنة رائعة، وربما يحكم أيضاً، لكنه يظهر بعد ذلك «أنه يقف مساء على بوابة الفناء ليعد القطعان العائدة، كما أن اختيار رعاة البقر والأغنام والدجاج هو اختيار ملكى هام. وعندما لايكون على الملك أن يرعى حديقته ويحافظ عليها من السرقة، ويخرج للصيد. والقصور فخمة وفيها أشياء كثيرة من الذهب (الذهب بوصفه تجسيداً للغنى والجمال) ولكن فى حوش القصر ينقنق الدجاج. ما يظهر أمامنا ليست صورة ملك؛ بل سيد إقطاعى من العصور الوسطى، ولم يظهر الملك الحقيقى إلا فى الحكايات التى تم عملها فى القرون التالية.

ومسابقات الفرسان التى وصفت فى ملاحم الأبطال بصورة تفصيلية جميلة تتشابه مع المصارعات الفردية، حينما تعقد فى الحكاية الشعبية.

ويكون الأبطال أقرب إلى الإقدام والرغبة فى المصارعة أكثر من الفروسية. وعندما ينظر إلى شخوص الحكاية ومشاهدها بعين الفلاحين وسكان الأسواق النائية، يستبدل الملك المعروف من خلال السمع بالسيد الإقطاعى، فإن ذلك لايجعلنا نرى الحكاية الشعبية كملك خاص للفلاحين. نحن نتذكر «حكاية ذى الثور الوحيد» و«مائدة السادة الكبار» والممثلين والمتسكعين والقساوسة المسافرين والآخرين من الشعوب المتنقلة المتزايدة على مهل.

فالحكاية الشعبية تبغى عالماً مضاداً، فتعطى أملاً فى عالم أفضل وأكثر عدلاً للفقراء، ولكن السادة والسيدات الكبار وجدوا فى الحكاية الشعبية ما يعجبهم. لقد قدمت لهم التسلية التى كانت مرغوبة فى السرايات والقلاع الموحشة. فمغامرة الحكاية الشعبية كانت قريبة من مغامرات الفرسان. والكل يريد أن يتوحد مع قاتل التنين.

ووفقاً لقانون الحكاية الشعبية رحل أيضاً أصغر أبناء الملوك للبحث عن مغامرة وزوجة. ومن ذا الذى لايتمنى عشباً يداوى الجروح أو لم يرد أكل ثمرة تعيد إلى المرء صحته. من ذا الذى لم يأمل أن يحصل على ماء الحياة؟ فالحكاية قد جعلت أمنيات كثيرة مفتوحة.

فالراوى الذى يمكن لنا تخيل طريقة إلقائه الحيوية، لديه مزية فى مقابل الكاتب. صحيح أنه مرتبط بتقليد حكى معين ولكنه ليس مقيداً بالتفاصيل. إنه يستطيع التنويع والتلاؤم مع جمهور المستمعين وأن يدخل أبطالاً جدداً و أن يرتجل.

وفى ظل هذه الظروف استطاع الراوى الذى يروى حكايته دائماً بشكل جديد أن يبقيها بشكل أفضل على قيد الحياة، أكثر من أن يكون قد كتبها، الأمر الذى لم يكن أهلاً له. ومع ذلك فهناك دلائل كتابية على وجود الحكاية الشعبية فى القرون الوسطى، بعضها قد عرفناه.

وفى حكاية «لايس» لأحد نبلاء بريتانى ويدعى «ملارى دى فرانس» (القرن الـ ١٤م)، تظهر الجنيات السلتية ويغرون الفارس ويختفون فى مملكة الجنيات. ويوجد فى تلك المدونات من أوائل القرون الوسطى علاقات حب رائعة، يدخل فيها مع ذلك تأثير الكنيسة، فينفصل المحبون الثلاثة عن بعضهم ويدخلون الدين. وإحدى الملاحم الشهيرة، ملحمة «البارتسفال» "Parzival" قد بنى الجزء الأول منها على شكل حكايات الحمقى، وتظهر الجنيات السلتية البريتونية فى حكاية الجمال

النائم التى تنتمى للقرن الرابع عشر. فالجنية المُهانة تسحر الطفلة المعمّدة بواسطة خيط من الكتان لتغرق فى نوم سحرى. وعندما يصل فارس بعد سنين عدة إلى البرج الذى تنام بداخله الفتاة، لايوقظها ولكنه يحبّلها. ويقوم الرضيع بامتصاص خيط الكتان، وتصحو المسحورة وتنال إلى جانب طفلها حبيبها الفارس بصفته زوجاً.

وكانت العصور الوسطى باعتقادها فى المعجزات والرغبة فيها ملائمة لتعليم وتطوير الحكاية الشعبية. فبدون الأمل فى المعجزة كان من الصعب على الناس التغلب على ما يهدد حياتهم من حروب وجرائم وأوبئة وكوارث طبيعية، بل ربما لما كان لهم أن يتغلبوا على هذا التهديد على الإطلاق. فبالاعتقاد فى المعجزة، وفى المحال الذى يصبح ممكناً، جلبت لهم الحكاية الشعبية السعادة وشجاعة الاستمرار فى الحياة.

ولانستطيع هنا أن نسوق كل الحكايات الشعبية التى نشأت فى العصور الوسطى وتشكلت ثم ازدادت ثراءً، ولا أن نتتبع ما آلت إليه، وعلى كل حال فإننا نرغب فى أن نقدم نظرة عامة فى فصل خاص عن نشأة وتشعبه طراز محبوب من الحكاية الشعبية، إننا نريد أن نتأمل عائلة القط ذى الحذاء.

ولكن قبل ذلك سنبقى مع العصور الوسطى: وبالنسبة للاعتقاد فى المعجزة يجب أن نضيف أيضاً أن كثيراً من الأشياء اعتبرت عجيبة لأنها لم تكن ثمة إمكانية لتوضيحها علمياً. وكانت الحدود بين ما هو عجيب وبين الحدث الطبيعى ما زالت عائمة.

ولم يعد التنين حيواناً خرافياً، بل عُد كحيوان كان موجوداً فى الماضى. والاعتقاد فى وجود وحوش البحر ظل قائماً حتى العصر الحديث. فنجد دلائله كثيرة على ذلك فى العمارة كرسوم هزلية فى أعمال الحفر والنحت فى العصور الوسطى.

وفى عام ١٥٩٠ عندما وضع تمثال تنين ببلدة كلاجنفورت، كان نصب عينى الفنان بقايا عظام كانت هى الشاهد الوحيد على شكل التنين.

وهذه النظرة إلى الوراء إلى كائن كان موجوداً، توجد أيضاً فى الحكاية الشعبية نظرة عن موطن التنين فى العصور الوسطى، وقد أعطت هذه النظرة إلى الحكاية الشعبية العمق التاريخى الذى عبرت به عن نفسها فى البدايات المعروفة «كان يا ما كان» أو «فى الزمان القديم»، ومن ناحية أخرى نشأت شكوك معينة لدى طبقات الشعوب المتنقلة التى ابتعدت عن المعجزات وعن ما هو كنسى، ويتضح ذلك فعلاً فى «أغنية ذى الثور الوحيد».

وقد عاش الأساس الحكائى الأوروبى إثراءً بواسطة الحروب الصليبية من القرن الحادى عشر حتى الثالث عشر، وبخاصة عن طريق التجارة الخارجية التى انتعشت إثر الحروب الصليبية. فإلى جانب الفواكه والسجاجيد والأسلحة الدمشقية والقطيفة والحرير والتوابل، وصلت الحكاية الشعبية أيضاً إلى أوروبا شفاهياً.

والنشاط الترجمى الذى كان موجهاً، فى المقام الأول، إلى الأعمال العلمية والطبية والرياضية تطور واتسع نطاقه فيما بعد إلى مجالات أخرى. وقد وصلت آثار التجارة والثقافة الشرقية أول ما وصلت إلى شبه جزيرة إيبريا وصقلية وجنوب إيطاليا والبلقان. وإلى جانب ذلك كان هناك عامل آخر ملائم لتبادل المخزون الحكائى على الصعيد الأوروبى؛ وهو أنه رغم الاختلافات العرقية والاجتماعية فهناك اتفاق فى القيم والتصورات الاعتقادية.

فحكاية توبياس الأعمى (Aa Th 507) من العهد القديم اتخذت من الملاك حارساً للأبطال بدلاً من الميت، وأقرت بذلك مبكراً وجود ديانة وحدانية. ولكن العائد من الحياة القديمة يحصل على حقوقه ثانية فى حكاية العصور الوسطى (Aa Th 508) لقد كان خفياً عبر القرون فى التصورات الاعتقادية. فبابان يدفن ميتاً فقيراً على نفقته. بعد ذلك يظهر له الميت ثانية فى صورة متجول مجهول يساعده فى مسابقة للفوز بابنة ملك فرنسا، وأن تصبح البلاد كلها ملكاً له ولها. ولأن بابان والمتجول قد اتفقا على اقتسام كل شىء، يقدم له بابان مملكته، لكى يحتفظ هو بزوجته. ولكى يثبت المتجول أنه الميت العارف بالجميل يختفى ويترك لبابان العرش والزوجة. وبرغم محاولته وضع خلفية تاريخية وجغرافية للحكاية، فإن العائد من الموت يقف كرفيق إلى جانب بطل الحكاية.

وفى حكاية صنفت تحت اسم «نوفيللا» فى مخطوط فلورنسى من القرن الرابع عشر، يكون البطل فى هذا السياق فارساً إيطاليا والمدين الميت الذى يصبح رفيقه ومساعده فيما بعد، يوصف بكل الرسوم المفزعة للموت؛ بحيث إن المسافرين يتخذون طريقاً طويلاً لتجنب المكان الذى يرقد فيه الموت.

والاعتقاد القديم يدخل أيضًا فى حكاية «طفل ماريا». وفى مرات كثيرة تكون امرأة سوداء أمًا بالعماد لطفلة تأخذها معها، أو حتى تخطفها، وتحرم عليها دخول حجرة معينة. وكسر هذا التابو له عواقب وخيمة حتى يتبع ذلك فى النهاية الإنقاذ السعيد. وربما ظهرت بين الشخص الاعتقادى الأسود القديم وماريا ملكة السماء صورة لمادونا سوداء، لكننا لانريد أن نخوض وراء مصدر ذلك.

وما أصبح ظاهراً للعيان من تغطية لشخوص ما قبل المسيحية برداء مسيحى، كان شيئًا مشتركًا فى جميع المجالات وطابعًا مميزًا للعصور الوسطى.

وتعطينا الحكايات الشعبية، أيضًا، معلومات عن النظام الأبوى لحياة الأسرة. فالرجل هو سيد البيت، أو سيد الكوخ والمرأة تابعة له. فقط كان هناك بعض التسامح فى هذا المجال. فشعراء ومغنو التروبادور الفرنسيون قد بدأوا «بخدمتهم» السيدة، بتملق المرأة وخدمتها فى بعض أعمال المنزل، وعلى النقيض من ذلك كان هناك المرأة السيئة "Bose Wip". وكانت هى المرأة الكبيرة الأرملة التى تزوجت الشاب الأعزب لتستطيع الاستيلاء على عمله. والمشاجرات بين هؤلاء الأزواج غير المتكافئين كانت موضوع النقد المثالى للهزلية.

وحكاية «جريزلديس» فى القرن الـ ١١ قدمت الصورة المثالية للمرأة النبيلة والخاضعة فى الوقت ذاته. وكما فى حكايات كثيرة يتعلق الأمر باختبار: اختبار طاعة الزوجة. فالملك يتزوج فتاة تعده بالطاعة. وتلد «جريزلديس» له ثلاثة أطفال، ولدين وبنتًا. ويأخذ الملك الأطفال ويدعى أنه قتلهم ثم يطرد زوجته. بعد سنين يأمرها ثانية بالعودة إلى البلاط لتقوم بالخدمة فى عرسه المنتظر. وتطيع «جريزلديس» الأوامر دون تبرم. وتقوم بخدمة المائدة وتعرف أثناء ذلك أن العروس المعنية هى ابنتها، وأن ابنيها يجلسان أيضًا على المائدة. ولطاعتها وخضوعها الزائدين تكافأ جريزلديس: فتصبح ثانية زوجة الملك. هذه الحكاية كانت محبوبة جداً لدرجة أنها قُدمت فى فرنسا فى شكل درامى عام ١٣٩٥.

وإذا كان الأمر الكنسى حقًا لايتعدى صمت المرأة فى الكنيسة، فقد تطلب النظام الأبوى أن تتنحى المرأة للرجل أيضاً فى قرارات الأسرة. و«الاختبار» يضىء حكاية المرأة التى أرادت أن تكون إلهًا فى مجموعة جريم تحت عنوان «عن الصياد وزوجته» (عن الصياد وزوجته Aa Th 555). المرأة تعاقب لأنها لم تكن أبداً راضية، وتريد تخطى كل الحواجز والحدود. ويعاقب الزوج معها، فيجب عليه أيضاً أن يجلس فى برميل البول؛ لأنه لم يكبح جماح رغبات زوجته، وحتى هنا يتطابق تركيب الحكاية التى تعود فى نهايتها تقريبًا إلى الحكاية الوعظية، مع قوانين الحكاية الشعبية.

وفى هذه الحكايات، أينما تظهر، يعاقب دائماً الطمع وحب التملك والإسراف، ولكن وفقًا لهذا الحساب لايتبع ذلك نهاية سعيدة. ولايوجد أيضاً أبطال يستطيع القارئ أن يتوحد معهم، فالقصة أقرب إلى لهجة الساجا التحذيرية، وتعتبر الحكاية الشعبية والساجا متقابلين فى الصوت الأساسى، لكنهما يتلاقيان مع ذلك فى التراث الشفاهى، وبذا يكون التأثير والنقل مفهوما. لكنه يمس الساجا أكثر بوصفها الحكاية الشعبية الطويلة المقسمة إلى أجزاء. ولكن فى العصور الوسطى وما بعدها جاءت أوقات، تحت تأثير «الموت الأسود» مثلاً، لونت فيها الساجا بنهايتها القاتمة الحكاية الشعبية . وينعكس هذا الإجراء بوضوح فى حكاية «العظام المغردة» (Aa Th 780). وتبدأ الحكاية بأن خنزيراً بريًا ــ أكثر واقعية من التنين ذى الرءوس ــ يقوم بتخريب البلاد ويعد الملك من يقتله بيد ابنته، فيخرج أخوان: الأصغر منهم «برىء وغبى» ويتمكن من قتل الخنزير. ويمتلىء الأخ الأكبر، الذى قبع بأحد المطاعم أثناء ذلك، غيظًا فيقتل أخاه البرىء فى طريق عودته إلى المنزل ويدفنه أسفل أحد الجسور. ثم يطلب من الملك الابنة كزوجة له، «وبعد سنين طويلة» يأتى أحد الرعاة بقطيعه إلى الجسر فيجد قطعة من العظام، ويصنع منها مبسمًا لبوقه، والمبسم يقص دون أن يفعل الراعى شيئًا أغنية عن جريمة وذنب الأخ. وينتقل الراعى ببوقه إلى بلاط الملك. ويفهم الملك الأغنية جيداً ويأمر بالحفر عند الجسر؛ حيث توجد عظام القتيل. فيُشنق الأخ الشرير، بينما يرقد الأخ الصغير بسلام فى فناء الكنيسة. وفى روايات أخرى يسقط القاتل صريعًا عندما يسمع إلى الأغنية الشاكية.

وهناك كثير من الحكايات التى يقتل فيها أبرياء وتطير الضحية فيما بعد كطائر الروح أو كشبح الموت الليلى. وعلى سبيل المثال حكاية «شجرة العرعر» (Aa Th 720) فعلى حين تسقط زوجة الأب الغادرة صريعة، تعود الضحية ثانية بحيوية وسعادة وتعيش بين الأحياء. وهناك روايات أخرى «للعظام المغردة» تجنح إلى تلك النهاية.

رأس الحصان فالادا تتحدث للخادمة الأوزة بينما يتصنت الصبى ويلى بلانك ـ نقش خشبى.



«الغازلات الثلاث» لا يستطعن إخفاء دمامتهن القدم المنبسطة والشفاه الممطوطة والإبهام غريب الشكل فرنز كلمكة ١٩٦٣م .

وبالتـأكيـد أثرت الأحكام الآلهيـة Ordalien، التي لعبت دوراً في القـضـاء في العـصـور الوسطى، في حكاية الناى المصنوع من العظام إلى جانب الساجات عن عدالة الرب.

ويعارض تذكر الموت "Memento Mori"، الذى دائماً ما ذكـر به الإكليـروس والذى أكـدته الحكاية الوعظيـة أيضـًـا، السعادة بالحياة الدنيا والرضى بها الموجودين في الحكاية الشعبية. ومع ذلك استطاعت تلك التذكرة المقبضة أن تدخل في حكاية شعبيـة هى «الموت عراب» "Ge-vatter Tod" (Aa Th 332) وفى الأصل كان الأمر تقريباً لايتعدى أن عراباً (أباً بالعماد) عليماً درس لابنه فى العماد فن المداوة. بواسطة اللهجة الفرانكية (أحد لهجات باڤاريا) التى تستخدم فيها كلمة Tod أو Dod بمعنى موت، وأيضاً بمعنى عراب، يحتمل أن تكون حكاية «الموت عراب» قد نشأت نتيجة لذلك، أولاً فى اللغة ثم فى صور الحكاية الشعبية، ومقولة هذه الحكاية موجهة ضد الاعتقاد فى العلاج الإعجازى، فلا يوجد عشب الحياة، وأى عـصـيـان لذلك لاجدوى منه، ومن يحـاول ذلك، فى صياغات متأخرة، حتى ولو بالحيلة، كأن يغير وضع سرير المريض مثلاً، يجب أن يدفع حياته ثمناً لذلك. (وقد تناول هانس زاكس هذا الموضوع فى مسرحيته بمناسبة ليلة الصيام - ثلاثاء المرفع: الليلة السابقة على أربعاء الرماد فى القرن السادس عشر).

ونحن نعرف بطل الحكاية الطيب البرىء، ولكننا نعرف أيضاً أنه مسموح لبطلنا أن يستخدم الحيلة، فقبل كل شىء، عندما يُعد البطل غبياً، فإنه يلجأ إلى الحيلة ليكون فى النهاية الضاحك الحصيف، وما عدا ذلك يكون البطل معيناً فى المقام الأول للشيوخ والأطفال والحيوانات.

ولكن فى بعض الحكايات أيضاً يكون بشخصية البطل، على ما يبدو، بعض العيوب. ففى حكاية عفريت الغابة Rumpellstilzchen (A Th 500) تدعى الأم أو يدعى الأب للملك أن الابنة تستطيع أن تغزل من القش ذهباً. والفتاة التى صرخت بصوت عال تقبل الأكذوبة. وفى هذه الحكاية يساعد عملاق الغابة «روميل ستيلتسش»، أو أياً ما كان من الأسماء الأخرى التى تحملها، دائماً، فى أن تخرج من المأزق. وعندما يرى الملك الذهب المغزول يزوج ابنه بالفتاة المدهشة، ولكن الزفاف كله تم على أساس كذب. فالفتاة التى كانت محبوسة بقبو القش متمنية الزواج من ابن الملك، قد وعدت عملاق الغابة بأن تعطية طفلها الأول. وعندما تصبح أماً، تحارب من أجل الاحتفاظ به، وتستطيع ذلك بعد إتمامها المهمة الموكلة إليها؛ وهى تخمين اسم عملاق الغابة. والاسم السحرى المذكور هو ملمح قديم. فمن يعرف الاسم تكون له سطوة على صاحب الاسم. وأحداث الحكاية وموقف الفتاة مفهومان تماماً وفقاً لتقاليد العصور الوسطى وأعرافها. فغرفة الغزل تزورها النساء والفتيات بشكل جماعى فى سرور، لكنهن يغزلن بغير رغبة طوال النهار ولساعات طويلة للرجال. ومن كانت لها أن تفلت من هذا الفرض، كان تفهم الجمهور القروى لذلك أكيداً، وخاصة عندما تعطى الحكاية الشعبية البطل أو البطلة مميزات أخلاقية أخرى.

ففى حكاية «الغازلات الثلاث» يتضح ذلك جداً، فالفتاة تعد العجائز الثلاث - اللائى غزلن لها من الكتان خيوطاً رقيقة - بأن تدعوهن إلى زفافها من ابن الملك وتفى بوعدها. وعندما يقترن بمظهرهن القبيح - الطيب مع ذلك - يتعجب العريس بالطبع، لكنها ترحب بهن على أنهن بنات عماتها العزيزات. الملوك وأبناء الملوك والصيادون وصبية الطحان والرعاة والفلاحون والحرفيون والتجار وصيادو السمك وبنات الملوك والخادمات، يشخصون جميعاً حرفاً وأحوالاً اجتماعية بالعصور الوسطى ويسكنون الحكاية الشعبية؛ لكنهم بلا أسماء، اللهم إلا إذا ما دُعى أحدهم هانز. وهم، كأشخاص، لايمكن التركيز عليهم تاريخياً مثل هارون الرشيد الذى أصبح معروفاً لنا.

لكن هناك استثناءات لذلك، فالأمر لايتعلق فى الحقيقة بنقل شخصية تاريخية هامة مثل شارك الكبير (شارلمان) أو «فيلهلم الغازى» إلى عالم الحكاية الشعبية، لكنه يتعلق بالشخصية التى تحرك بأفعالها ومصيرها الخيال. فبذلك يحصلون على دور بطولى فى الحكاية الشعبية.

والبطل الروسى الصنديد «إميليا مورميز» مرتبط بالكييفى روس Rus (القرن الحادى عشر) ولاتتفق كل البيانات على ذلك. ويظهر «إيليا» ليس فقط فى الحكاية الشعبية بل فى أغانى الأبطال والبالادات والمنقولات الشفاهية والمكتوبة عبر القرون. وفى الحكاية الشعبية والبالادات تظهر الشخصية التاريخية المتخفية، وهى شخصية المغنى توماس (Thomas of Er-celdonne حوالى ١٢٥٠ - ١٢٩٠م) فالمغنى الاسكتلندى يتبع الجنيات إلى قصرهن فى العالم السفلى.

والشخصية الثالثة هنا هى الفارس ذو اللحية الزرقاء، الشخصية الرئيسية فى حكاية «اللحية الزرقاء» وتقوم بدور البطولة المرأة التى تتمكن من أن تنجو فى قصر الموت. والحكاية لها طابع كئيب، وبالمناسبة تتفق مع الواقع التاريخى. ولكن فى النهاية ينتصر الخير والعدالة، حتى ولو فى آخر دقيقة.

ويحرك المسار الحاسم للأحداث التحريم القديم لكسر التابو. والمثل الأعلى التاريخى للفارس القاتل هو «جيل دى رايس» Gille de Rais التابع الوفى «لجان دى أرك». لقد قام بعد موتها بممارسات سحرية. لقد جذب إلى قصوره فتياناً وفتيات ــ مثله مثل تيفانج Tiffarne وبوزاج Pouzage وماكخيكول Macchecoul ــ وقتلهم ثم دفنهم وفى عام ١٤٤٠ اتهم بالهرطقة وحكم عليه بالموت.

والآن يُطرح السؤال التالى أمام أعيننا: من ذا الذى استطاع أن يحصل على تلك البيانات والمعلومات وأن يدخلها فى نماذج أقدم للحكاية الشعبية أو يدخلها فى مجموعة أحداث أخرى للحكاية الشعبية؟

يعود المسافرون ثانية إلى واجهة اللوحة، وفى المقام الأول الممثلون الذين تنقلوا فى «العالم»، يعنى أوروبا، من بلاط القصور إلى مقار المطارنة ثم إلى الحانات، فى الأسواق والقرى، عرفوا بأحداث جديدة ثم نقلوها ولكنهم أيضًا استخدموها فى تحديث موضوعات قديمة. وبرنامج الممثلين لم يقتصر فقط على الحكاية الشعبية، بل أيضًا قصائد المدح، وفى المقام الأول الملاحم التى كان يعطى إتقانها نوعًا ما من المكانة الاجتماعية. وكانت لدى الممثل نتيجة لمعرفته بالأشكال الملحمية المتقاربة والموتيفات والشخوص، إمكانية تبديل الشخوص والموتيفات، واستخدامها فى مجال حكائى آخر. وكل هذه الحكايات يشملها المصطلح "Maere" (بالألمانية الوسيطة الفصيحة خبر أو تقرير).

وعندما نعلى من شأن الممثلين فى نشر الحكايات الشعبية وتشكيلها، فإن ذلك لايعنى أننا نريد أن نغفل أو نقلل من نصيب الفلاحين والحرفيين وسكان المدن فى تطور الحكاية الشعبية. فقد رأينا أن الحكاية الشعبية الأولى، وكثيراً من الموتيفات، لها طابع مأخوذ من نظرة طبقة الفلاحين الأقدم، قبل أن يظهر الممثلون. فمن خلال العمل وطريقة الحياة، كان الفلاحون مرتبطين بالبيئة الطبيعية حولهم، وأحسوا بطرق متنوعة باستقلال طبيعى قوى. وما يضاف الآن إلى ذلك الأفق من الخبرة من موتيفات وشخوص اعتقادية تم الحصول عليه والتأكيد عليه من جديد. وفى الحكاية الشعبية، ووفقا لقواعد الشعر تمت كتابته شعراً. ولأن طريقة الحياة وعمل الفلاحين لم يتغير فيها الكثير عبر القرون، يتم وصف أكواخ الماشية ودائمًا ما يكون الحديث عن مرعى الغابة الذى تُساق إليه الخنازير لتأكل ثمار البلوط. ويصبح نطاق أحداث الحكاية من خلال تلك الصور الواضحة وغير الدقيقة فى الوقت ذاته قابلاً لأن يأخذ ذلك الطابع. وخيالية العفاريت والحيوانات المساعدة والعالم الآخر ينصهرون جميعًا مع الواقع المعيش، فذلك إسهام حتمى لخلق عالم حكاية شعبية لاشك فى روعتها.

ونصل هنا إلى مشكلة شكلية، قابلناها بمجرد تأملنا للحكاية الشعبية فى العصور الوسطى. فالحديث إذن كان عن "Cantus" وهى إعادة الحكاية فى شكل شعرى أو غنائى. والأفضل أن تلقى؛ فقد دعّم الموهوبون، أو من كانت لهم حرفة رواية الحكايات عروضهم بإشارات الوجه والأيدى، والحوارات المتعددة كانت لإحياء الأحداث وإعطائها طابعًا دراميًا (لقد آثروا إبدال مواد الحكاية أثناء التمثيل) وتذكرنا بـ "Cantus" الأبيات المتناثرة فى الحكاية الشعبية، فهى موجودة فى المواضع التى تتجمع فيها الإثارة الدرامية، وهى موجودة أيضًا حين يريد الإنسان الاتصال بكائن من العالم الآخر أو بحيوان. فاللغة اليومية لامكان لها حينما يتعلق الأمر بموقف طقسى.

وبالطبع تطورت أبيات الحكايات الشعبية، التى غالبًا ما نقلت إلينا فى القرن الـ ١٩، منذ القرون الوسطى لغوياً، ولكنها أقدم من النثر الحكائى؛ فهى تشير، أيضًا، إلى أشكال أقدم من القافية.

فلدينا صيغ من الجناس Alhiteration و Stabreim تبدأ بها حكاية الخادمة الإوزة:

Weh, Weh, Windcher

دوى، دوى ياريح

والجناس الشعبى Volkstümliche Assonanz والقافية الصوتية موجودان أيضاً:

Rumpel, Rumple

mir dein Haarruvter

La B (SS)

رومبل، رومبل

انزلى لى شعرك

وكذلك تلك القافية المنتشرة، عندما تتحدث الخادمة الإوزة مع رأس الحصان فالادا:

Oh Fallada da duhangsti

يا فلادا، أنت يا معلق يا ملكة يا عذراء، يا من تمشين

Oh du dwgher Kouigin, da du gavgst

أو السؤال:

Spiegelein, Spiegelein an derhland

Wer ist die schouste in dergauzer Land

يا مرايتى يا مراية ع الحيطة

مين أجمل واحدة فى البلد كلها

أو حين تزمجر العنزة فى «يا ما ئدة غطى نفسك»:

Ich bin satt

Ich magkein Blatt mah, mah

أنا شبعانة، ومش عاوزة أى ورق: ماء، ماء.

بهذه الأشعار، كان من الممكن متابعة أحداث الحكاية الشعبية وأجوائها بفاعلية، وربما بمصاحبة آلة موسيقية.

المترجم: ___

* فرانسوا رابيليه: أحد أبرز كتاب بدايات الرينسانس فى فرنسا، عمله الأساسى هو «جارجنتوا وبانتاجرول» (١٤٩٤م-١٥٥٣م).

** تعذر على المترجم إيجاد ترجمة مقفاة لهذه الأبيات. وقد أراد المؤلفان فقط إظهار أهمية الشعر داخل الحكاية الشعبية.





مقطع من رسم على الورق بالألوان والحبر الأسود، معد للتنفيذ كرسم تحت الزجاج (واللوحة النهائية المنفذة تحت الزجاج موجودة بالمتحف الإثنولوجى، بالجمعية الجغرافية المصرية بالقاهرة)، بريشة الفنان الشعبى حمودة متولى (الشهير بشرشر الوحيد)، مركز امبابه بالقاهرة. محفوظ بالمتحف الزراعى بالقاهرة.

أصـل الحـكايـة:
محاولة للتعرف على أصول بعض حكايات:
ألف ليلة وليلة

إبراهيم كـامل أحـمـد

احتدم الجدل حول أصل كتاب ألف ليلة وتاريخه، ولعل أقرب الآراء إلى الصحة ، وأجدرها بالقبول ماذكره المستشرق د. ب. مكدونالد فى دراسته عن ألف ليلة وليلة فهو يقول[1]: «قد تبين أن حكايات هذا الكتاب لها أصلان: أصل عربى وأصل فارسى. هذا إلى جانب أنها تشتمل على موضوعات مأثورات شعبية شائعة بين الأمم. أما نواة الكتاب وحدها فقد ثبت أنها من أصل هندى قديم» لقد عشقت «ألف ليلة وليلة» منذ الصبا.. وهو فترة توقد الخيال، ودفعنى هذا العشق الآسر إلى مداومة قراءة حكايات الليالى الشائقة وكل مايتصل بها من قريب أو بعيد. وقد قادنى التنقيب فى الكتب القديمة والحديثة إلى التعرف على أصول بعض حكايات ألف ليلة وليلة. ويسعدنى ويسعد كل محب للتراث العربى أن الأصول التى تعرفت عليها عربية قلباً وقالباً.

حديث خرافة يتحول إلى حكاية التاجر مع العفريت

حكاية التاجر مع العفريت هى أول حكاية تحكيها شهرزاد للملك شهريار، وهى تبدأ من الليلة الأولى للحكى، وتستمر حتى الليلة الثالثة. ويرى المستشرف «أويستربء»[2] أن حكاية التاجر مع العفريت فيها السمات التى تذكرنا بالقصص الهندية القديمة.

أما حديث خرافة فهو حديث منسوب إلى النبى محمد (ص) بروايتين؛ الرواية الأولى لثابت البنانى، و الثانية للقاسم بن عبد الرحمن. وقد أورد الروايتين أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم (٢٩١ هـ) فى كتابه «الفاخر» [3] وهو من كتب الأمثال. وتقتضى الأمانة العلمية أن أذكر أن المستشرق مكدونالد قد سبقنى إلى التوصل إلى أن حديث خرافة هو أصل حكاية التاجر مع العفريت، وأن أصل الحكاية عربى، وإن لم يشر إلى أن حديث خرافة منسوب إلى الرسول (ص). والحق أقول إنى توصلت إلى الرأى نفسه قبل اطلاعى على دراسة مكدونالد.

يقول مكدونالد:[4] وفوق هذا لدينا شاهد على أن حكايات الليالى التى وصلت إلينا - من مخطوط جلان إلى النص المصرى - من أصل عربى لا شك فيه، وليست من أصل فارسى. ذلك أننا نجد الحكاية الأولى - أى حكاية التاجر مع الجنى - تلك الحكاية التى تروى أن ثلاثة قابلوا التاجر مصادفة فأنقذوا حياته من يدى الجنى بما حكوه له من حكايات - نجد هذه الحكاية يرويها المفضل بن سلمة المتوفى عام ٢٥٠ هـ (٨٦٥م) فى الكتاب الذى صنفه فى الأمثال وسماه الفاخر.

وهذه الحكاية عربية الطراز، تمت إلى الصحراء بنسب واضح... وهذا يهدم رأى المستشرف «أويسترب» من أساسه، وبالبينة القاطعة.

نسبة حديث خرافة إلى الرسول (ص)

لقد تناول محقق كتاب الفاخر نسبة حديث خرافة إلى الرسول (ص) فقال عنه: «حديث خرافة لم يرد فى كتب السنة الصحيحة إلا فى مسند أحمد بالرواية التى أشرنا إليها فيما يلى (يقصد رواية ثابت البنانى)، على أن ابن الأثير أورده فى نهايته عن كتاب أبى موسى الأصفهانى، وأوردت روايته بحديث آخر هو (خرافة حق). أما الرواية الأخرى، وهى المروية عن القاسم بن عبد الرحمن، فلم أعثر عليها فى كتب الصحاح ولا فى نطاقها من كتب الموضوعات. وسياق روايتها يميل بها إلى الوضع أو تزيد الرواة والله أعلم»(٥).

تعرفنا الروايتان بشخصية خرافة، ففى الأولى يقول الرسول (ص): «إن خرافة كان رجلا من عذرة سبقه الجن فكان فيهم زماناً يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس فكان يحدثهم بما رأى فى الجن من العجائب» وفى الثانية يقول الرسول (ص): «رحم الله خرافة إنه كان رجلاً صالحاً، وإنه أخبرنى أنه خرج ذات ليلة فى بعض حاجاته، فبينما هو يسير إذ لقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه». ويقول «الفيروز أبادى» صاحب القاموس المحيط عن خرافة: «رجل من عذرة استهوته الجن، فكان يحدث بما رأى فكذبوه، وقالوا: حديث خرافة»(٦). ثم يعرف الخرافة بأنها حديث مستملح كذب، ويضيف الميدانى (٧) صاحب كتاب مجمع الأمثال إلى ماسبق ذكره عن خرافة أن النبى (ص) قال: «خرافة حق» يعنى ماتحدث به عن الجن حق.

«الليالى» تقتبس الرواية الثانية لحديث خرافة

لايوجد أدنى وجه للشبه بين الرواية الأولى لحديث خرافة وحكاية التاجر والعفريت (٨). أما الرواية الثانية فقد اقتبسها القاص الشعبى، وأدخل عليها بعض التحوير والتعديل؛ فبدلا من خرافة العذرى الذى أسره ثلاثة نفر من الجن، نجد فى حكاية الليالى تاجراً كثير المال والمعاملات فى البلاد يريد عفريت أن يقتله كما قتل ولده بنواة تمرة ألقاها فأصابت صدره ومات من ساعته. وفى حديث خرافة وحكاية الليالى يتطوع ثلاثة رجال ليحكوا ثلاث حكايات عجيبة ليخلصوا بها خرافة من الأسر، والتاجر من القتل. ولاتتشابه حكايات الرجال الثلاثة فى حديث خرافة وحكاية الليالى إلا فى كونها حكايات عجيبة تعتمد على السحر وتعويذاته فى تحويل البشر إلى حيوانات (عجل.. بقرة.. غزالة.. كلب.. بغلة.. فرس). والحكايات الثلاث فى حكاية الليالى اعتمدت على تحولات البشر إلى حيوانات، وهذا يغرينى بالقول إنه من المحتمل أن يكون القاص الشعبى قد قرأ أو استمع إلى ترجمة لكتاب «مسخ الكائنات» أو «التحولات» للشاعر الرومانى أوفيد، أو على الأقل إلى نتف منه. ويدعم هذا الرأى أن بعض مؤلفى حكايات الليالى والقصاص اطلعوا بشكل أو آخر على الأساطير اليونانية والرومانية. وما يوجد من تشابه بين حكاية الرجل الأول فى حديث خرافة، وهو الرجل الذى شرب من بئر فدعى عليه صوت بأن يتحول إلى امرأة، فتزوج وولد ولدين. ثم عاد إلى البئر وشرب وعاد رجلاً وتزوج وأنجب ولدين. وأسطورة هرم افروديت (٩) والحورية بالماكيس. ولنلاحظ البئر والبركة ودعاء الصوت ودعاء الحورية، وقد كان القصاص فى حاجة متجددة إلى القصص فمنها يأتى رزقهم، ولا مانع من تحويرها لتوافق الذوق العربى.

بعد هذه النظرة المتفحصة لحديث خرافة وحكاية التاجر مع العفريت، يمكننا أن نقول مطمئنين إن القاص الشعبى اعتمد على الرواية الثانية لحديث خرافة المنسوب إلى الرسول (ص) فى صياغة حكاية التاجر مع العفريت ونسجها، ملتزماً بأسلوب القص نفسه فى حديث خرافة - أى حكاية أم تتولد عنها حكايات - وإن سمح لنفسه بالتطوير والتحوير فى الشخصيات والأحداث؛ ليجعل الحكاية أكثر تشويقًا واجتذاباً لجمهوره من المستمعين المغرمين بالقصص العجيبة والحكايات الغريبة.

كيد النساء والرجال الأخيار والنساء الأشرار

حكاية مكر النساء، وإن كيدهن عظيم، حكاية طويلة من حكايات الليالى تبتدئ من الليلة (٥٦٨) وتنتهى فى الليلة (٦٠١). وحكاية مكر النساء تتولد عنها حكايات، ويرى المستشرق «أويسترب» أن إدماج قصة فى قصة من خصائص الأدب الهندى. ولكن من أين استلهم القاص الشعبى الحكاية الأم وماتولد عنها من حكايات.

لقد استلهم القاص الشعبى الحكاية الأم من قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز (زليخا)، والتى وردت فى القرآن الكريم فى سورة يوسف، وقد استخدم القاص الشعبى العبارة التى وجهها العزيز لامرأته.. «إن كيدهن عظيم» (سورة يوسف، آية ٢٨) فى عنوان الحكاية. وتبتدئ الحكاية من عنوانها بإصدار حكم مسبق على النساء بأنهن ماكرات، وأن كيدهن عظيم ، وقد دعا هذا أحد العلماء إلى القول: (١٠) «إنى أخاف من النساء أكثر مما أخاف من الشيطان؛ لأن الله تعالى قال إن كيد الشيطان كان ضعيفاً، وقال فيهن إن كيدكن عظيم».

يحكى القاص الشعبى عن جارية الملك التى اتهمت ابن الملك زوراً وبهتاناً بمراودته عن نفسها.. فيغضب الملك ويأمر وزراءه بقتل ابنه الوحيد الذى رزق به بعد اليأس، وأعده حتى يرث الملك من بعده. خاف الوزراء أن يندم الملك بعد قتل ولده ويرجع عليهم باللوم.. ومن هذه اللحظة، وعلى مدى سبعة أيام تتبارى الجارية مع الوزراء، فهى تحكى للملك قصصاً عن كيد الرجال ومكرهم وظلمهم للنساء، بينما يحكى الوزراء حكايات عن مكر النساء وأن كيدهن عظيم. لقد أراد القاص الشعبى أن يجعل من القارئ أو المستمع حكمًا فى هذه القضية.. وهى صدى لقضية قديمة ومتجددة.. قضية آدم وحواء، ومن منهما الظالم ومن المظلوم، ومن الجانى ومن المجنى عليه.

ويمكن أن نتعرف على اقتباس القاص الشعبى لقصة يوسف من القرآن الكريم من عبارات الحكاية، فهو يصف ابن الملك بأنه «ولد ذكر، وجهه مثل دورة القمر ليلة أربعة عشر»، وفى سورة يوسف «خرج يوسف على نسوة المدينة قلن «ماهذا بشراً إن هذا إلا ملك كريم»، لما حواه من الحسن الذى لايكون عادة فى السمة البشرية، وفى الحديث «أنه أعطى شطر الحسن» (١١). أما قصة يوسف وامرأة قوطيفار خصى فرعون رئيس الشرطة، والتى وردت فى العهد القديم، فلم تزد عن وصف يوسف بهذه العبارة..«وكان يوسف حسن الصورة حسن المنظر» (١٢) كما افتقرت قصة العهد القديم إلى الروعة والشاعرية التى فى سورة يوسف؛ لذا فقد كانت قصة يوسف وزليخا التى رويت فى القرآن الكريم مصدراً لإلهام العديد من الكتاب والشعراء، كان من بينهم القاص الشعبى لليالى. وقد سجل لنا «حاجى خليفة» (١٣) صاحب كتاب «كشف الظنون» خمسة أعمال شعرية بعنوان «يوسف وزليخا» واحد منها باللغة الفارسية، وهو أقدمها تاريخاً، وهو لنور الدين عبد الرحمن بن أحمد الجامى (ت ٨٩٨ هـ). أما الأربعة الأخرى فهى باللغة التركية. هذا إلى جانب أعمال أخرى ذكرها تحت هذه الأعمال الخمسة.

زوجة أوريا الخاطئة فى الإسرائيليات تتحول إلى زوجة الوزير العفيفة فى الليالى

لقد تنبه الأديب أحمد حسن الزيات (١٤) فى دراسته عن ألف ليلة وليلة إلى الدور الأساسى الذى لعبه القصص القرآنى والإسرائيليات فى نشأة القصاص وإمداده بذخيرة من القصص، فهو يقول: «ويرجع تاريخ هذا القصص إلى صدر الإسلام، والفضل فى وجوده كان أيضًا للقرآن الكريم، فقد اشتمل على مجملات من أخبار القرون الخالية والنُذر الأولى، وكان أعلم القوم يومئذ بتفصيليها من أسلم من أهل الكتاب كتميم الدارى ووهب بن منبه وكعب عبد الله بن سلام. فكان هؤلاء ومن أخذ عنهم يجلسون إلى الناس فى المساجد يفصلون ما فى كتاب الله من قصص الأنبياء، ويسرفون فى تهويل هذه الأنباء، ابتغاء للعبرة والتماساً للموعظة، ووافق هذا الضرب من الوعظ هوى النفوس، فازداد إقبال الناس عليه، وكثر إفك القصاص فيه، حتى طردهم أمير المؤمنين «على» من المساجد ماخلا الحسن البصرى».

حكاية الملك وزوجة الوزير هى أول حكاية تتولد عن حكاية مكر النساء، وترويها جارية الملك التى اتهمت ولده بأنه راودها عن نفسها. وقد اقتبسها القاص الشعبى عن ما رواه القصاص عن سيدنا داود عليه السلام وزوجة أوريا تفسيراً للآيات ٢١ - ٢٥ من سورة ص... «وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوروا المحراب. إذ دخلوا على داود ففزع منهم قالوا لاتخف خصمان بغى بعضنا على بعض فاحكم بيننا بالحق ولا تشطط واهدنا إلى سواء الصراط. إن هذا أخى له تسع وتسعون نعجة ولى نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزنى فى الخطاب. قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه وإن كثيراً من الخلطاء ليبغى بعضهم على بعض إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وقليل ماهم وظن داود أنما فتناه فاستغفر ربه وخر راكعًا وأناب. فغفرنا له ذلك وإن له عندنا لزلفى وحسن مآب». ومن المفسرين الذين أخذوا قصة داود وزوجة أوريا أساسًا لتفسير هذه الآيات الإمام جلال الدين محمد المحلى فهو يقول (١٥):

«خصمان وهما ملكان جاءا فى صورة خصمين وقع لهما ماذكر على سبيل الفرض؛ لتنبيه داود عليه السلام على ماوقع منه. وكان له تسع وتسعون امرأة، وطلب امرأة شخص ليس له غيرها وتزوجها ودخل بها.. وفى تفسير «قال لقد ظلمك...» قال الملكان صاعدين فى صورتيهما إلى السماء: قضى الرجل على نفسه فتنبه داود». أما الإمام النسقى فيقول فى تفسيره (١٦): «روى أن أهل زمان داود عليه السلام كان يسأل بعضهم بعضًا أن ينزل له عن امرأته فيتزوجها إذا أعجبته. وكان لهم عادة فى المواساة بذلك، وكان الأنصار يواسون المهاجرين بمثل ذلك، فاتفق أن داود عليه السلام وقعت عينه على امرأة أوريا فأحبها فسأله النزول له عنها، فاستحى أن يرده، ففعل فتزوجها وهى أم سليمان، فقيل له إنك مع عظم منزلتك وكثرة نسائك لم يكن ينبغى لك أن تسأل رجلاً ليس له إلا امرأة واحدة النزول عنها لك، بل كان الواجب عليك مغالبة هواك وقهر نفسك والصبر على ما امتحنت به، وقيل خطبها أوريا ثم خطبها داود فآثره أهلها، فكانت زلته أن خطب على خطبة أخيه المؤمن مع كثرة نسائه، وما يحكى أنه بعث مرة بعد مرة أوريا إلى غزوة البلغاء وأحب أن يقتل ليتزوجها، فلا يليق من المتسمين بالصلاح إفناء المسلمين، فضلاً عن بعض أعلام النبوة».

وقد ذكر عدد من المفسرين (١٧) قصة داود وزوجة أوريا مبسوطة أو مختصرة، منهم الزمخشرى والقرطبى والخازن، وأبو السعود والنسقى والبيضاوى وابن جزى والثعالبى، ومستندهم فى ذكرها أنها رويت عن ابن عباس ومجاهد وأبى عمران الجونى والسدى، بل ورد فيها حديث عن النبى (ص) لكنه غير صحيح كما قال ابن كثير الذى قال فى تفسيره: «قد ذكر المفسرون ههنا قصة أكثرها مأخوذ من الإسرائيليات، ولم يثبت فيها حديث عن المعصوم يجب اتباعه».

لقد وردت قصة داود وزوجة أوريا فى الإصحاح الحادى عشر من سفر صموئيل الثانى فى العهد القديم، وقد نسب كاتب الإصحاح آثام وجرائم إلى النبى داود عليه السلام لا يقبلها من فى رأسه ذرة من عقل، ولانقول من إيمان، وهذا مادعا الإمام «على» كرم الله وجهه إلى القول: (١٨) «من حدثكم بحديث داود عليه السلام على مايرويه القصاص جلدته مائة وستين، وهو حد الفرية على الأنبياء».

تكفى نظرة واحدة إلى بداية الحكاية فى الليالى، وبداية القصة فى الإصحاح الحادى عشر، ومن سفر صموئيل الثانى لكى نقرر مطمئنين أن القاص الشعبى نقل حكايته عن كاتب الإصحاح الحادى عشر من سفر صموئيل الثانى الذى يبتدئ قصته (١٩) «وكان فى وقت المساء أن داود قام عن سريره وتمشى على سطح بيت الملك فرأى من على السطح امرأة تستحم. وكانت المرأة جميلة المنظر جداً. فأرسل داود وسأل عن المرأة. فقال واحد أليست هذه بثشبع بنت أليعام امرأة أوريا الحثى».

أما القاص الشعبى فيبدأ حكايته(٢٠) «كان ملك من ملوك الزمان مغرماً بحب النساء، فبينما هو مطل من قصره يوماً من الأيام إذ وقعت عينه على جارية وهى فى سطح بيتها، وكانت ذات حسن وجمال فلما رآها فلم يتمالك نفسه من المحبة، فسأل عن ذلك البيت، فقالوا له هذا بيت وزيرك فلان».

لقد اتفق القاص الشعبى مع كاتب سفر صموئيل الثانى فى بداية الحكاية، ولكن لم يتبعه فى تطور الأحداث، حتى وإن كان بطل حكايته ملك من ملوك الزمان، وليس نبياً معصوماً. فالقاص الشعبى يعلم أن جمهوره لايرضى عن ملك تمتد يده إلى أعراض رعيته، لقد مضى كاتب سفر صموئيل الثانى يلقى بالإثم والموبقات على نبى الله داود عليه السلام؛ فهو يقول (٢١): «فأرسل داود رسلاً وأخذها فدخلت إليه فاضطجع معها وهى مطهرة من طمثها. ثم رجعت إلى بيتها. وحبلت المرأة فأرسلت وأخبرت داود وقالت إنى حبلى». ويمضى الكاتب المريض المفترى يحكى أن داود أرسل إلى أوريا ليحضر من القتال ويأمره بالتوجه إلى بيته ليغتسل وينام فى حضن امرأته. ولو تم له ذلك لنجح فى نسبة السفاح إلى غير أبيه، لكن أوريا يرفض التوجه إلى بيته ليأكل ويشرب وينام فى حضن امرأته والحرب قائمة، وعبيد الملك داود فى الحرب هائمون على وجوههم فى الصحراء، ويضطر الملك النبى فى الليلة الثانية لأن يطعمه بنفسه ويشربه خمراً حتى يسكره على أمل أن يذهب إلى امرأته، لكن الرجل لا يفعل فيحمله داود رسالة إلى قائده، وفيها الأمر بموته، لكن وفاءه وأمانته لا تسمحان له بأن يفض الرسالة التى يلقى على أثرها حتفه حين يكشف يوآب قائد الملك النبى ظهر أوريا أمام الرجال الأشداء من بنى عمون بناء على أوامر سيده الملك النبى، وحين تجىء الأخبار بموت أوريا يضم داود زوجة أوريا إلى نسائه. وقد دعا

هذا أحد الباحثين(٢٢) إلى القول إن كاتب الإصحاح صور مقابلة مزعجة بين خلق ودين ومروءة داود وهو نبى، وبين وفاء ومروءة أوريا الحثى وهو عبد عند هذا النبى.

أما كاتب حكاية الليالى فقد انتهج خطة تتفق مع المنطق والدين فى تطور الأحداث، فالملك يأمر وزيره أن يسافر إلى بعض جهات المملكة ليطلع عليها، ثم يزور الملك بيت الوزير ليراود زوجته عن نفسها، فتدرك الزوجة الذكية والوفية أيضاً الخطر المحدق بها، فتعمد إلى الحيلة لتدفع عنها الخطر الذى يهدد شرفها، وتأتى زوجة الوزير للملك بكتاب يقرأ فيه إلى أن تنتهى من صنع الطعام له، وهو كتاب مواعظ وحكم وجد فيه الملك مازجره عن الزنا، وكسر همته عن ارتكاب المعاصى. وتعد الزوجة تسعين صحناً مختلفة الأنواع وطعمها واحد، وحين يتساءل الملك عن السر فى كثرة الأنواع والطعم واحد، تصفعه الزوجة بالإجابة «أصلح الله حال مولانا الملك.. إن فى قصرك تسعين محظية مختلفات الألوان وطعمهن واحد» فيخجل الملك وينصرف، ولكن فى غمرة خجله ينسى خاتمه تحت وسادة الوزير، الذى يعثر عليه بعد عودته من السفر فيهجر زوجته مدة سنة كاملة لا يكلمها. ولما كانت الزوجة لا تعلم شيئًا عن خاتم الملك، ولا تدرى سببًا لهجر زوجها، لذا تلجأ إلى أبيها تشكو له مما تقاسيه، ويقرر الأب أن يشكو الوزير زوج ابنته إلى الملك. ويلجأ الأب الحكيم إلى الرمز فى عرض شكواه.. وهذا الجزء من الحكاية من الأدب الرفيع الذى أبدعه القاص الشعبى، ويدور الحوار على النحو التالى بين الأب والوزير والملك فى حضور قاضى العسكر.

الأب : أصلح الله تعالى حال الملك. إنه كان لى روضة حسنة (يقصد الزوجة)غرستها بيدى وأنفقت عليها مالى حتى أثمرت وطاب جناها، فأهديتها لوزيرك هذا فأكل منها ما طاب له، ثم رفضها، ولم يسقها، فيبس زهرها، وذهب رونقها، وتغيرت حالتها.

الوزير: أيها الملك صدق هذا فيما قاله.. إنى كنت أحفظها وآكل منها فذهبت يومًا إليها فرأيت أثر الأسد (يقصد خاتم الملك) فخفت على نفسى فعزلت نفسى عنها.

الملك: (وقد فهم الرمزين) ارجع أيها الوزير لروضتك وأنت آمن مطمئن فإن الأسد لم يقربها.. وقد بلغنى أنه وصل إليها، ولكن لم يتعرض لها بسوء وحرمة آبائى وأجدادى.

لقد استفاد القاص الشعبى من قصة الخصمين فى سورة ص وتفاسيرها، فزوجة الوزير تذكر الملك بأن فى قصره تسعين جارية، وفى قصة الخصمين.. إن هذا أخى له تسع وتسعون نعجة، وفسر الجلال المحلى ذلك بأن داود كان له تسع وتسعون زوجة، كذلك اتبع القاص الشعبى الرمزية التى جاءت فى قصة الخصمين فبدلا من النعجة التى تعنى الزوجة نجد الروضة وأثر الأسد الذى يعنى خاتم الملك .كما جعل القاص الشعبى والد زوجة الوزير والوزير يختصمان إلى الملك كما جاء فى قصة الخصمين وداود الملك النبى. وقد وردت حكاية الملك مع زوجة الوزير فى الذيل الثانى لكتاب ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى. وهذا الذيل لمحمد بن إبراهيم الأحدب، وجاءت الحكاية تحت عنوان(٢٣) «حكاية تتعلق ببعض الملوك حين نظر إلى امرأة غلامه». وهذه الحكاية أقرب إلى قصة سفر صموئيل الثانى؛ فالمرأة زوجة فيروز غلام الملك (كان أوريا عبد داود)، والملك يعطى فيروز كتاباً ليمضى به إلى بلد ويأتيه بالرد (أعطى داود رسالة لأوريا إلى قائده يوأب). لقد سار كاتب هذه الحكاية على نهج القاص الشعبى فى الليالى، لكنه أدخل تعديلات منها: حوار بين الملك وزوجة فيروز ترد به الزوجة الملك وتصده عن نفسها بجرأة وثبات، جعل الكاتب الملك ينسى نعله فى الدار بدلا من خاتمه، وجعل الكاتب للزوجة أخاً يخاصم فيروز عند الملك بدلاً من الأب فى الليالى.

ولا يفوتنى أن أذكر أن «جيوڤانى بوكاشيو» مؤلف كتاب «ديكاميرون» (أى الأيام العشرة) قد اقتبس حكاية الملك وزوجة الوزير، ووضعها بين حكايات اليوم الأول تحت عنوان «كل النساء سواء» وقد تناولت هذا الموضوع فى مقال بعنوان(٢٤) «المرأة والدجاج فى الليالى والأيام».

الحقيقة خلف قناع الخيال

حكاية «حيلة العاشق» من الحكايات التى تولدت من حكاية «مكر النساء»، وتحكيها جارية الملك لتدلل له على كيد الرجال وتغريه بقتل ولده الذى اتهمته بمراودتها عن نفسها، وتتلخص الحكاية كما وردت فى الليالى فى أن رجلا (٢٥) عشق امرأة وكانت ذات حسن وجمال، وكان لها زوج يحبها وتحبه، وكانت المرأةصالحة عفيفة، ولم يجد الرجل العاشق إليها سبيلاً، ففكر فى حيلة يفرق بها بين المرأة وزوجها، فتقرب من غلام زوجها فأدخله المنزل فى غياب الزوجين؛ حيث

سكب بياض بيضة على فراش الرجل دون أن يراه الغلام ومضى إلى حال سبيله. وعندما حضر الزوج وأراد أن يستريح على الفراش، وجد فيه بللاً، فلما تحسسه ظنه منى رجل، وظن بامرأته ظن السوء وأراد أن يذبحها، فصاحت على الجيران الذين قالوا إنا نعرف عفافها، فلما أخبرهم بما وجده فى الفراش، تقدم أحد الجيران وبعد أن رأى السائل طلب ناراً ووعاء، وأخذ البياض وقلاه وأكل منه وأطعم الحاضرين، فتحققوا أنه بياض بيض، وعلم الرجل أنه ظلم زوجته فصالحها، وبطلت حيلة العاشق.

لقد قام القاص الشعبى بنقل وقائع قضية حقيقية عرضت على سيدنا على بن أبى طالب رضى الله عنه وقضى فيها. وقد ذكر وقائع القضية صاحب كتاب[٢٦] «رقائق الملل فى دقائق الحيل». ولكن القاص الشعبى تدخل فى القضية، فحول الرجل المجنى عليه فى الحقيقة إلى جان فى الخيال. إلى جانب إضافة لمحات ابتدعها خياله، وقد أبدع فى ذلك.

أما القضية الحقيقية فملخصها أن امرأة حضرت بين يدى على بن أبى طالب، وقد تعلقت برجل تزعم أنه قد افتضها وأرتهم جنابته على ثيابها. فاستدعى «على»الرجل وقال له أخبرنى وأصدق، فقال الرجل والله يا مولاى مالى معها، بل هى تحبنى، فلما لم أطاوعها على ما فى نفسها عملت هذه الحيلة، حتى أتزوج بها، وأنا ما أريدها. ثم استدعى «على» المرأة وقال : أريد أن أزوجك به إن صدقتينى فهل كان بينكما أمر أم لا ؟ فقالت : إنه غصبنى على روحى وهذا أثره فطلب «على» ماء حاراً شديد الحرارة، وأخذ ثوب المرأة فغمسه فى الماء لحظة، فقب منه بياض البيض، فأمر على بجلدها جلد المفترى. إنها حقًا قضية تجعلنا نقول مسكين أنت أيها الرجل، وندعو الله أن يحفظك من كيد النساء فإن كيدهن عظيم.

لقد تعرفنا فى هذه الجولة القصيرة على الأصل العربى لبعض حكايات ألف ليلة وليلة، وأسلوب القاص الشعبى فى صياغة الحكايات التى ينقلها، ولا ينبغى أن يفهم من مقالنا هذا أننا ننكر أن القاص الشعبى لألف ليلة وليلة لم يتأثر بالآداب الأجنبية، سواء الفارسية أو الهندية أو اليونانية أو الرومانية أوحتى المصرية القديمة.

الهوامش والمراجع :

(١) د.ب. مكدونالد: ألف ليلة وليلة - ضمن كتاب ألف ليلة، دراسة وتحليل- كتب دائرة المعارف الإسلامية - دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ١٩٨٢ .

(٢) أويسترب: ألف ليلة وليلة - المرجع السابق.

(٣) أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم (٢٩١هـ) : الفاخر- تحقيق عبد العليم الطحاوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤ .

(٤) د. ب. مكدونالد: المرجع السابق ص ٦٣ - ٦٤.

(٥) المفضل بن سلمة : الفاخر- هامش التحقيق - ص ١٦٨ .

(٦) الفيروز أبادى : القاموس المحيط - مادة خرف- مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨٧ .

(٧) الميدانى (ت ٥١٨هـ) : مجمع الأمثال - ج ١ - ص ١٩٥ - مطبعة السنة المحمدية - القاهرة - ١٩٥٥ .

(٨) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول- مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.

(٩) ثروت عكاشة : المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية - ص ٢٠٥ - مكتبة لبنان - القاهرة - ١٩٩٠ .

(١٠) عبد الله بن أحمد بن محمود النسفى: تفسير النسفى - ج٢ - ص ٢١٨ - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - د.ت.

(١١) تفسير الجلالين بهامش المصحف الشريف - سورة يوسف - ص ٣٠٨ - دار المعرفة - بيروت - د.ت.

(١٢) العهد القديم - سفر التكوين، الإصحاح ٣٩- مطبعة عنتر- القاهرة - ١٩٦٦.

(١٣) حاجى خليفة مصطفى بن عبد الله : كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون - ج ٢- ص ٢٠٥٤ - ٢٠٥٦ - دار الفكر- بيروت - ١٩٨٢.

(١٤) أحمد حسن الزيات: ألف ليلة وليلة - ضمن كتاب ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل - ص ٧٥ - ٧٦- دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ١٩٨٢.

(١٥) تفسير الجلالين بهامش المصحف الشريف - سورة ص - ص ٦٠٠ - دار المعرفة- بيروت - د.ت.

(١٦) تفسير النسفى: ج ٤ - ص ٣٧ - ٣٨.

(١٧) عبد الله الصديق: قصة داود عليه السلام - مطبعة دار التأليف - القاهرة - د.ت.

(١٨) تفسير النسفى: ج٤ - ص ٣٨.

(١٩) العهد القديم - سفر صموئيل الثانى، الإصحاح ١١ - مطبعة عنتر- القاهرة - ١٩٦٦.

(٢٠) ألف ليلة وليلة - المجلد الثالث - ص ١٣٩.

(٢١) العهد القديم - سفر صموئيل الثانى، الإصحاح ١١.

(٢٢) صابر طعيمة : التراث الإسرائيلى فى العهد القديم وموقف القرآن الكريم منه - ص ٥٠٦ - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٩.

(٢٣) محمد بن إبراهيم الأحدب : الذيل الثانى لكتاب ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى على هامش كتاب المستطرف للأبشيهى - ج٢- ص ٢٠٤ - دار إحياء التراث العربى - بيروت - د.ت.

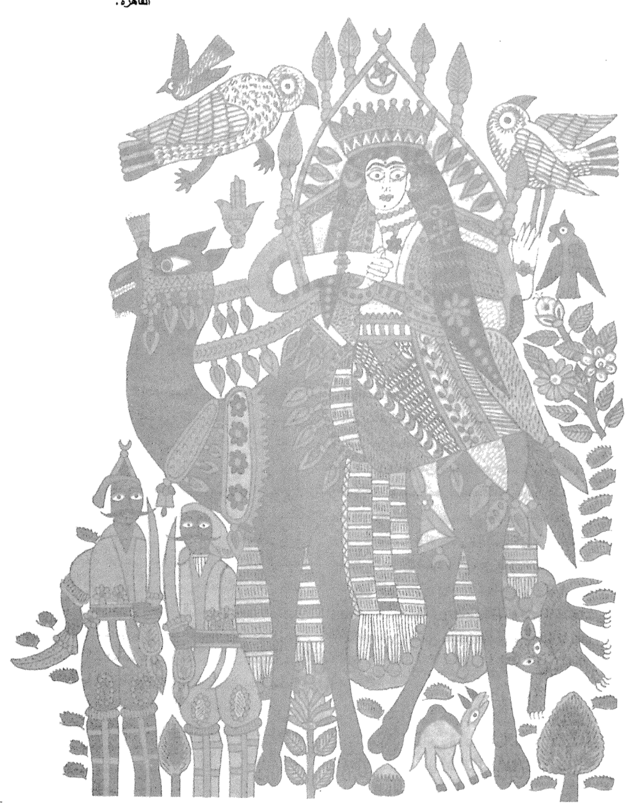
(٢٤) إبراهيم كامل أحمد : المرأة والدجاج فى الليالى والأيام - مجلة الكويت - العدد ١٠٨ - سبتمبر ١٩٩٣.

(٢٥) ألف ليلة وليلة - ج٣، ص ١٤١ - ١٤٢.

(٢٦) مؤلف مجهول : رقائق الملل فى دقائق الحيل - تحقيق رنيه خوام - ص ١٠٠ - دار الساقى - لندن - ١٩٨٨.



مقتطفان من واحدة من لوحات الرسم تحت الزجاج، موقعة باسم الفنان الشعبى التونسى «خليفة الجلاصى». مجموعة خاصة، القاهرة.



حكايات شعبية من النوبة:

عالم الموتى.. لماذا؟

عمر عثمان خضر

تظل النوبة، وحتى شمال السودان، وعاءً ممتازاً حفظ معظم المأثورات الشعبية المصرية القديمة، والتى ظهرت فى المدونات المصرية الشهيرة التى اكتشفت منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين.. وهو ما يؤكد الحقيقة الصارخة التى أكدها الأنثروبولوجيون المهتمون بالتراث المصرى القديم وعلماء الفولكلور من أن هناك أخطاءً فادحة فى ترجمة النصوص المصرية.. وأن ما يطلق عليه النوبة فى كتابات الفراعين هو بعيد تماماً عن النوبة الحالية التى كانت قلباً للإمبراطوريات المصرية القديمة. ونعنى بذلك الحدود المصرية الممتدة إلى الجندل الرابع فى شمال السودان. وهى قضية سوف نتناولها فى حلقة قادمة.. لقد طلب منى الزميل العزيز الأستاذ صفوت كمال أن أكتب شيئًا عن الحكايات الشعبية النوبية، والتى بذلت من أجلها جهداً عظيماً بعد أن طلب منى أستاذنا الراحل الدكتور عبدالحميد يونس العمل بمركز الفنون الشعبية، والذى قضيت فيه عدة سنوات كباحث وجامع للحكايات الشعبية. وأتشرف بأن أذكر بأن أستاذنا الراحل قد نشر لى نصًا فولكلورياً من النوبة فى العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية عام يناير ١٩٦٥، وبعد هجرة طويلة عدت للوطن لأحاول من جديد نشر تجميعاتى من الحكايات الشعبية على امتداد مصر من الإسكندرية وحتى أسوان. وقد اخترت نص «عالم الموتى» وهو نص سجلته لعاشر مرة أثناء بعثة مركز الفنون الشعبية إلى كوم امبو؛ لتسجيل تراث النوبة من احتفال شعبى سنوى يقام فى قرية جرف حسين توأم قريتى قرشه واسمه «مولد الأجداد» (تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة) كما قام الزميل الدكتور حسن الشامى بتسجيل النص من عدة أشخاص.

فى زحمة العمل خارج الوطن نسيت الحكاية.. وعدت لها بعد قراءة كتاب نصوص مقدسة وحياتية من مصر القديمة، ترجمتها عالمة المصريات كلير لالونت إلى الفرنسية، ثم قامت اليونسكو بترجمتها فى عدة أجزاء *.. وفى المجلد الثانى ص ٢٧٩ كانت ثمة حكاية تتطابق مع حكايتنا المصرية المعاصرة بعنوان الهبوط إلى عالم الموتى.. وحتى نستطيع تقدير النص المعاصر الذى لازال يروى فى النوبة المصرية المعاصرة

* نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة ـ المجلد الثانى ـ الأساطير والقصص والشعر نقلاً عن الترجمة الفرنسية بقلم كلير لالونت ـ الترجمة العربية، ماهر جويحانى ـ سلسلة اليونسكو لنماذج الفكر العالمى.

(محافظة أسوان) علينا أن نقرأ معاً مختصراً للحكاية الفرعونية المدونة التى يتجاوز عمرها خمسة آلاف سنة.. وسنحاول أن نورد النص كما أورده مترجمه من البردية المصرية.

يقول عالم الآثار!

مطلع هذا المخطوط مفقود، لكن نفهمه من السياق التالى:

لم يرزق ستنى - خع - إم - واس أحد الكهنة المقربين لفرعون وزوجته محو سخت - أولاداً، فقد ابتهلا لله أن يهبهما ولداً..

وحدث ذات يوم أن رأت محو سخت حلمًا سمعت فيه صوتا: ألست «محو سخت» زوجة ستنى.. عندما يطلع النهار اذهبى إلى المعبد وستجدين هناك بطيخة تنمو برياً، اكسرى ساقها، واسحقى البطيخة، واصنعى منها دواءً تضيفينه إلى الماء والتشربيه.. وفى نفس الليلة نامى مع زوجك وستحملين وستلدين ولداً (أوردت هذه المقدمة لوجود حكايات شعبية نوبية كثيرة عن الزوجة العقيمة التى تنجب بواسطة وصفة شعبية فى الحلم).. وفى اليوم التالى ذهبت محو سخت للمعبد وقطفت البطيخة وسحقتها وشربت ماءها ونامت مع زوجها، وفى الليلة نفسها حملت .. وفرح ستنى بالخبر بعد مرور شهرين.. وأبلغ الفرعون بالنبأ السعيد.. وعندما نام جاءه بشير بأنه سينجب أذكى أبناء مصر، وأن اسمه سيكون «سا - أوزير» وهكذا عندما ولدت محو سخت مولودها أسماه ستنى سا أوزير ونشأ الطفل قوياً وذكياً ونما بسرعة.. وفاق معلميه وحفظ كل الكتب المقدسة واشتهر بأنه معجزة البلاد. وكان ستنى يحلم بأن يقدم ابنه سا - أوزير للفرعون، وذات يوم كان ستنى فى بيته بصحبة ابنه سا - أوزير وسمع مناحات جنائزية فأطل من النافذة فشاهد تابوت رجل ثرى ينقلونه إلى الجبانة ترافقه صيحات حزن عالية وجنازة فخمة ثم شاهد من النافذة أيضا جثمان رجل فقير ملفوف فى حصيرة ويحمله شخصان إلى الصحراء.. ولا أحد يتبع الجنازة، عندئذ قال ستنى ما أسعد الإنسان الثرى.. إنه يدفن فى جنازة فخمة فهو أسعد من هذا الفقير الذى لم يتبعه أحد.. ولكن الصبى سا - أوزير قال «عسى أن يحدث لك فى عالم الأموات نفس ما حدث للرجل الفقير.. وعسى ألا يحدث لك ما سوف يحدث للرجل الثرى فى عالم الموتى. وغضب ستنى من كلمات ولده الحكيم... ولما شاهد سا - أوزير غضب أبيه.. قال له صبراً وتعال معى.. وأخذه إلى موقع فى الصحراء الغربية.. وعثرا على مبنى يضم سبع قاعات فسيحة مزدحمة بالناس (عالم الموتى) ودخلا إلى القاعة الأولى، فشاهد ستنى رجالاً انهمكوا فى نسج الحبال بينما كانت حمير من خلفهم تمزقها وتأكلها.. وكان هناك غيرهم من الناس علق فوقهم زادّهم من ماء وخبز وكلما أرادوا أن يمسكون الزاد كان آخرون يحفرون تحت أقدامهم ويستحيل وصولهم للماء والطعام ،وفى القاعة الخامسة شاهد ستنى الأرواح البهية تقف حسب مكانة كل منها. وشاهد ستنى وولده سار أوزير فى القاعة السادسة محكمة عالم الموتى بقضاتها وعمالها الذين يحملون لافتات الاتهام لكل فاسد على الأرض.

وفى القاعة السابعة شاهد ستنى أوزوريس وهو يحكم على الناس بأعمالهم، بميزان عادل، وعلى يمينه الإله العظيم أنوبيس (معبود أسوان القديم) وعلى شماله الإله العظيم تحوت والآلهة التى تشكل محكمة العالم الآخر (وكلهم من الخيرين من البشر) وشاهد ستنى رجلاً مهيبًا يرتدى ثوبا من أرقى أنواع الكتان الملكى وكان يقف بجوار أوزوريس ويحتل مكانة رفيعة جداً.. وأشار إليه سا - أوزير وقال لأبيه ستنى.. هذا هو الرجل الفقير الذى كانوا ينقلونه بازدراء إلى الصحراء كان إنساناً خيراً فحظى بالنعيم.. أما الرجل الثرى الذى شاهدت جنازته الفخمة فهاهو، وأشار سا - أوزير إلى رجل ينال عذاباً هائلاً وهكذا شرح سا - أوزير لأبيه ستنى ما يراه فى عالم الموتى قائلاً له اعرف هذا فى قلبك يا أبى ستنى من هو خيّر على الأرض سيعامل معاملة خيّرة فى العالم الآخر، ولكن من هو شرير على الأرض سيعامل معاملة شريرة إلى الأبد، هذا هو الذى سوف يدوم إلى الزمن اللانهائى.. وما رأيته فى عالم الموتى يحدث فى كل بقاع الأرض، حيث المحكمة العادلة لأوزوريس. وهذا هو مضمون الحكاية. لكن حكايات سا - أوزير تمتد وتتنوع بشكل مدهش نأمل أن نعرضها مع حكايات شعبية لازالت حية فى المجتمع المصرى.. ويحق لنا أن نتأمل بين النص المصرى القديم المدون على بردية وبين النص الشفاهى النوبى المتواتر حتى الآن:

كانَ وحيداً.. ماتتْ أمُّهُ بعدَ مولده بأيام قليلةٍ، ونشأ يتيماً محروماً من الحنَان.. الأبُ عجوزٌ.. لَدَيه ستّةٌ منَ الأبنَاء من زوجةٍ أخرى عجوزٌ مثلَه.. وخاضعٌ تماماً لسيطرتها. وعرفَ اليُتمَ والشَّقاءَ.. حكى لَه الناسُ الكثيرَ عن أمّه الصغيرةِ الجميلةِ التى تزوّجهَا الأبُ العجوزُ.. وكيفَ ماتتْ بعدَ مولدِه!! وزوجةُ الأبِ العجوز.. ومكائدُها.. كفّت عن الشّكوَى من زوجِها..

لكنّها لم تنسَ قطّ أنّه ابن المرأة التى سلبتْ منْها زوْجها فترةً من الزمن! فعاملت الصغير أسوأ معاملة.. حتى لقّبه الناس بالفتى الشقىّ! وهو رغم ذلك لا يشكو أبداً..والأبُ لايهتمّ به.. ولاينْصفه .. لكنّه كان يعترف أمام الناس بأبوته للفتى الشّقى.. فقد كان.. وهذا حقّ.. أروع شباب القرية والقرى المجاورة.. بجسد عملاق، مفتول العضلات.. رغم أنّه يتناول أردأ الأطعمة!.. وعقله شعلة تتوهّج بالذكاء.. وكان طيبًا ورؤوفًا بالضعفاء! وفوق كلّ هذا جميل الصُّورة.. بوجه مشرق قالوا: إنّه يشبه وجْه أمّه.. وتمرّ الأيام.. ورغم قسوتها يكْبر الفتى الشقّى.. ويكبر الإخوة الستة أيضًا وأصبح من واجب الأب أن يزوجهم جميعًا ،فتيات القرية يتلهّفْن على الفتى الشقىّ.. تودّ كلّ منهنّ لو ظفرتْ به! لكنّ الأبَ كان قدْ قرّر طريقة تزويج أبنائه.. منح كلاً منهم سيْفًا مسْحورًا.. وصحبهم جميعًا ليقرعوا بسيوفهم الباب المقدس بأعلى التّل!! فوراء الباب المقدس تسكن الأرواح الطيبة.. وستخرج لكل فتىً منهم فتاة جميلة ستكون زوجته!

وفى الظهيرة اجتمعت القرية كلّها لتشهد عُرْس الأخْوة السّبْعة.. وأمسك كلّ فتىً بسيف.. التقوا حول الباب المقدّس.. وبدأ الابن الأول يقرع الباب بطرف سيفه.. وانفتح الباب المقدّس وخرجتْ منه فتاة جميلة.. وهلّل النّاس! .. وزغردت النّساء!.. وتوالى الإخْوة بعد ذلك على الباب حتّى لم يبق سوى الفتى الشقىّ!.. وتعجب الجميع والفتى الشقىّ على رأسهم وهم يشهدون السيف الذى يمْسكه يتلوّى عند اقترابه من الباب المقّدس وينحرف ويأبى أن يمسّ الباب.. بل ينجذب إلى صخرة سوداء هائلة بجوار الباب.. وارتفعتْ همهمةٌ بين الناس.. هللّت الفتيات متعجبات.. وغرق الفتى الشقى فى عرق بارد وهو يعيد رفع سيفه وينهال بكل قوته على الباب المقدس الذى تختفى بداخله أجمل العذارى فى انتظار قرعة سيف!! لكنّ سيف الفتى الشقىّ عاد يتلوّى دون أن يلمس الباب.. ويتهاوى الفتى ساقطاً بجوار الصّخْرة السوداء معلناً يأسه..

وارتفعتْ ضحكاتُ شامتةٌ. واستاء الأبُ.. أدرك أن ابْنه ملْعونٌ من الأرواح المقّدسة وأنّه لن يظفر بزوجة!.. هناك قوةٌ هائلة تقاوم السيف المسحور!.. وتركه يحاول للمرة الأخيرة.. وارتفعتْ صرخات التّشْجيع من القوْم.. ووقف الفتى مبهوتاً مرْعوباً.. شمّر عن ساعديْه.. ورفع سيْفه فى قوة هائلة ليدكّ البـاب.. لكنّه لم يُفلح.. تلوّى السيف.. وعانق الصخرة السوداء!!.. ووسط الحيرة التى ملكتْ على الجميع مشاعرهم، تقّدم الأبُ ليعلن فى صوت جهورى أنّ الفتى الشقىّ ليس من صلْبه.. إنّه يتبرأ منه.. ويعلن أنّه قد صار عبْداً لإخوته الستة!!.. وأظلم الكون فى عينى الفتى الحزين.. لم يدرِ بم يعلل خذلان الأرواح المقدسة له!!.. إنّه مشئوم.. ملعون منذ ولادته!.. ولا فائدة.. ولا رجاء!.. لن يأمل خيراً فى الغد.. الغدُ أشأم من الأمس.. وانسحب باكيًا.. انزوى بعيداً يجتّر أحزانه.. كان مهدوداً.. متعبًا.. يشعر بسخط هائل على الأرواح المقدسة.. وعلى الآلهة! إنهم جميعًا تضافروا على ظلْمه! ماذا يفعل!.. إنه يقدّم القرابين باستمرار.. ويصلى كثيراً.. ويرعى الضعفاء.. ولا يدنّس نفسه بشىء ممّا يفعله إخوته الستة!!.. ماذا أفاده كلّ هذا! ها هو ذا يتقبّل لعنة أبيه.. يصبح عبداً.. ويوشم بوشم العبيد!.. عبد! حتى حريته قدْ سُلبتْ منه؟! أية فائدة ترجى من هذا العالم الظالم؟!

ومرّ الأصيل فى بُطْء مشهود.. اللحظات مشدودةٌ.. وأفكاره تتوه إلى عوالم خفيّة.. هذه الأرواح .. أين تعيش؟! بودّه لو وصل إليها.. وسألها.. لماذا فعلتْ به كلّ هذا؟! وراقب فى أسىً قرْص الشّمْس وهى تذوب فى الأفق الغربىّ المصبوغ بالحمرة.. كان المشهد حزيناً.. كلّ شىء حى يتسرب وراء الأشعة القرمزية.. وأحسّ برغبة حادة فى البكاء أو الصُّراخ، وبينما هو غارق فى أحزانه سمع صوت احتفالات الزّفاف فى القرية.. إخوته هناك.. ودّ لو يذهب إليْهم.. لكنّه خاف من الكلمات الموجعة والإهانات والشماتة!.. زحف حتى وصلَ للصخرة السوداء اللعينة.. قرب الباب المقدّس.. ظلّ يرقبها بعينين مضمختين بالدموع!.. ومرّ وقتٌ .. ودّ لوْ زالت الصّخْرة من الوجود!... وزحفتْ غلالاتٌ رماديّةٌ لتغلف الكون.. وتسربت أشعة الشمس المحتضرة لتختفى عبر الأفق الغربىّ، وفجأةً سمع صوتاً غريبًا.. أرهف أذنيه .. وازداد الصوتُ وضوحاً.. انتابه ذهول كامل وهو يرى الصّخْرة اللعينة تتزحزح فى بطْء مثير.. فكّر أن يطلق ساقيه للريح! لكن قوةٌ لا تقاوم جعلته يقف متسمّراً فى مكانه!.. شهد الصخرة السوداء تدور حول نفْسها.. وتستند على الباب المقدّس.. ومن فجوة هائلة الإظْلام أشرق ضوء باهر.. بدأ يقترب.. ويقترب.. وشملته رجفةٌ حادةٌ وهو يكتشف سرّ الضياء.. وجد أنثى.. لم تشهد الأرض مثيلها.. سبيكة رائعة من فضة نقيّة..

تتلألأ تحت أضواء المساء الرمادية.. شبه عارية إلا من غلالات رقيقة تغطي جسدها البديع .. وتكشف عن كل مفاتنها.. جسدها عجيب.. مثال رائع للجمال الأنثوي.. أثداء منتصبة.. خصر نحيل.. سيقان في لون المرمر.. ولم يستطع أن يكمل بعينيه رؤيتها.. كانت تزداد اقترابا.. وجهها يضيء ببسمة حلوة.. رائعة.. واقتربت جدا.. ظل يرمقها مبهورا.. لا يحرك عينيه عن عينيها .. عيناها سوداوان واسعتان عميقتان.. أهدابهما كثيفة تنسدل كجدائل ممشوطة.. وأنفها دقيق.. شفتاها في لون الورد.. تكشف عن صفين من اللآلي واحتضنته في رقة.. لم يدر كيف حدث كل هذا.. وبماذا يعلله!

- أيتها السماوات الرحيمة.. من تكونين؟!

- حبيبتك!!

- حبيبتي أنا؟!

- أجل!

- أيتها الأرواح الطيبة.. أيها العالم الغشوم.. رأفة بي!

وأجهش في البكاء.. إنهم يعذبونه.. أرسلوا له هذا الملاك الساحر ليسخر منه! لكنها لم تضحك عليه.. شددت عليه أحضانها في رقة وحنان.. ومسحت على شعره بيدها الرخصة.. انتابته رعشة..منذ أمد سحيق لم يمسح أحد على شعري هكذا!!

وأعاد النظر إلى عينيها .. ترنو إليه بعينين ساحرتين.. يا ملائكة الكون.. لم يكن مصدقا أبدا.. كم هي رائعة هذه النظرات إنها تنسل لروحه.. لتغسل كل الأشجان السابقة!.. وسألها مرة أخرى:

- يا ملاكي الحنون.. من تكونين؟!

- ابنة سلطان العالم السفلي!

- وماذا أكون بالنسبة لك؟

- حبيبي وزوجي!!

- لكنني شقي معذب.. ملعون من الأرواح .. وأنت ملاك طاهر!

- وماذا يهم.. الأرواح لم تلعنك.. أنا التي أحتفظ بك لنفسي... فأنا أحبك منذ أمد بعيد!

- منذ متى يا حبيبتي؟!

- منذ منحت غذاءك للعجوز راعي الغربان!

وتوهج خيط من الذكريات في ذهنه المكدود.. نعم إنه يذكره.. ذلك المعتوه الذي قابله في سفح الجبل.. وسأله عما يفعله فقال : إنه يرعى الغربان! وقتها رثى له وأشفق عليه ومنحه غذاءه.. ياله من عمل صغير مكافأته مذهلة!

من أجل لقيمات تافهة منحها لعجوز معتوه، تحبه هذه الملاك الساحرة، ويصبح هذا الكنز له.. وحده؟إن الأرواح الطيبة ترأف به.. وتباركه أخيرا.

وانتشلته من أفكاره ضجة الزفاف في القرية.. إخوته هناك .. يمرحون مع دمى تافهة.. وهو هنا.. مع أجمل الجميلات!

وارتفعت ضحكته عريضة طروبة وهو يطوق حبيبته .. استكانت لأحضانه.. منحته أشهى البسمات.. أحن الكلمات.. وأراد أن يجذبها ليهرع بها لإخوته وللقرية.. ليشهدهم جميعا على هذا الحبيب الغادر!.. لكنها رفضت في إصرار أن تصحبه ستكون له.. له وحده .. ولن يراها مخلوق سواه.. ولكي تدوم علاقتها به لابد وأن يكون كل هذا سرا أمينا.. لا يعرفه مخلوق آخر سواه!.. وإن حدث .. فسيكون في ذلك فراق أبدي بينهما.. واستحلفته ألا يفعل .. وتلطفت معه.. أخبرته أنها ستساعده في كل شيء..وفي كل وقت، وستكون لحظاتهما معا أبهج من الحياة نفسها!.. سيلتقيان في كل مساء.. ولن يفترقا إلا مع أشعة الصباح الأولى.. ووافقها على شروطها .. لم يكن مصدقا أنه سيملك هذا الكنز.. وللأبد.. للجحيم هذا العالم الغشوم.. طالما أشقاه وعذبه فلا داعي مطلقا ليعرف أسباب سعادته.. ووعدها بكل ما أرادته.. وازدادت بسمتها لمعانا.

ثم صفقت .. وخرج من الفجوة ملائكة طيبون.. عقدوا قرانهما معا.. وزفوهما تحت ظلال الصخرة السوداء والباب المقدس.. واختفوا فجأة!! تركوهما معا.. وذاق الفتى الشقي الذي تألم طويلا طعم السعادة.. ذاق الحياة في متعة.. وفي نشوة رائعة مع زوجته التي منحتها له المقادير.. ومرت به أسعد ليلة في حياته الشقية!.. نسي في أحضانها كل ما عاناه في حياته السابقة.. وبدا العالم الذي كان غشوما .. رحيما.. حنونا لدرجة لا تجدي معها صرخات الفرح.. وفي ظلال الصخرة المباركة والباب المقدس غفت عيناه قرب الفجر وتاه في نوم عميق!

استيقظَ فى الضُحَى .. كان أحد إخوته يرفسه كى يقومَ!.. وقام.. ذكرياتُ الأمسِ تطوقُه .. تمتم فى صوتٍ خفيضٍ يحدث نفسه:

ـ أين أنت يا ملاكى؟!

وتساءلَ الأخ فى غلْظَة:

ـ بم تتمتمُ أيها العبدُ الشقىّ؟!

وابتسمَ.. لم ينطقْ بكلمةٍ.. تَبِع أخاهُ وبدأ يومًا مريراً .. كان يتلهف على مرورِ الوقت حتى جاء الغروب.. وتسلَّل إلى الصخْرةِ السوداء.. لم يكنْ يدرى أبداً أن الصخرة بهذه الجمال!.. إنها جميلةٌ .. كل ما فى الوجود بديع الصنعِ!

ومع تسلل الظلال الرمادية لتطويق الكون تحرّكت الصخْرة.. وبرزتْ زَوْجَته الفاتنةُ.. فاتحةً ذراعيْها.. وبلا تردُّد ارتمى فى أحضانها.. وذاقَ النعيمَ!

وتمرُّ الأيامُ بالفتى الشقى.. زادتْ بسماتُهُ، زادتْ ضحكاته.. وغدا سعيداً!!.. وتعجَّب الإخْوةُ الستّةُ ومعهم أمُّهمُ العجوزُ.. ما الذى يسعدُ هذا الشقيَ المستعبد؟! إنه عبدٌ.. بلا زوجةٍ وبلا قلبٍ طيبٍ يرعاهُ.. وانتشرتْ إشاعاتٌ غريبةٌ تحكى أنه يصادقُ الجنَّ والشياطينَ ويأتى بالأعاجيب.. فهو يحرث حقولاً شاسعةً فى لحظات معدودة! ويرعى كلَّ مواشى إخْوته دون تعب.. لا حدَّ لسعادته.. لم يشك أبداً.. ويختفى مع ساعات الأصيل.. لم يكنْ أحدٌ يدرى أنّه على التلِّ.. مع زوجته الساحرة بجوارِ الصخرةِ السوداء.. والفتى السعيد ينساب فى الحقولِ والوديانِ طوال اليوم متشوقاً للحظات الهناءة فى ساعاتِ المساء!.. لكنَّ أحداً لم يتركْهُ فى حالهِ.. أخْوتُه يدبرون المكائدَ.. يكلفونَه بأشقِّ الأعمالِ وأحقرها.. وهو لا يشكو أبداً.. النسوةُ يطاردْنَه فى كلِّ مكانٍ.. والفتى يمرح فى الحقولِ والوديانِ يعملُ.. وتتألقُ عيناهُ ببسمةٍ حلوةٍ.. ويشدو بألحانِ عشقٍ عجيبة.. لم يسمعْهَا أحدٌ من قبلُ.. كلُّ النساء يردِّدْن أغانيه واسمه مصحوباً بالآهات.. وهو لا يعبأُ بهنَّ.. لا يمنحهن سوى البسمات.. يمضى فى طريقه يشدو طرباً.. ولجأ الإخوةُ أخيراً لأمّهم.. حكوا لها حكاياتِ الأخِ غيرِ الشقيق.. الشقي المستعبد الذى لا يشكو أبداً.. والذى تطفو على محيَّاه سعادة خالدة.. وكيفَ تبدو هذه السعادةُ الباديةُ الواضحةُ على أخيهم ولا تبدو عليهم رغم كونهم أثرياء وأزواج فتياتٍ جميلاتٍ.. ورغم كونهم سادة.. وهو عبدٌ شقيٌّ!

واشتعلتْ فى قلب المرأة العجوز نيرانُ حقدٍ قديم..ففكرتْ طويلاً.. ثم ذهبتْ لزوجها.. طلبتْ منه أن يكلفَ فتاه الشقيَّ بإحضارِ خاتم أمّه المتوفاة.. ودهشَ الأبُ.. لكنه سارعَ بتنفيذ طلب زوجته.. طلب من الفتى السعيد خاتم أمِّه.. وابتأس الفتى.. أدركَ أنهم يريدون هلاكَه.. من يجرؤ على انتهاك حرمة الموتى؟! وظل يومه حزيناً.. لم يعدْ يشدو بأغنيات الحبِّ المشبوبة.. ولم يعد سعيداً!

وابتهج الإخوةُ الستةُ لما أصابَ الأخَ غيرَ الشقيق.. أظهروا شماتتَهم علناً.. وأمام النسوة الباكيات لحزن الفتى.. أما هو فقد تسلَّل فى هدوءٍ إلى التلِّ.. جلس فى مواجهة الصخرة السوداء.. وانتظر الغروبَ.. ومرَّ وقتٌ طويلٌ مملٌّ حتى تقلّبَ الأُفُق بينَ ألوانِ الغروبِ الزاهية.. وبدأتْ سحبُ الضياء الرماديّة تغلّفُ الكونَ.. وجاء المساءُ الذى تشّوق إليْه.. جاء حزيناً يتمطّى فى كسَل.. وعندما تسللتْ آخرُ الأشعّة الأرجوانيةُ عبرَ الأفق.. واحتضن المساءُ الوجود، تحركت الصخْرة.. وخرجت زوجته كالعادة فاتحة ذراعيْها.. ألقى بنفسه بين أحضانها وبكى!.. طالَ نشيجُه.. حدثَها محموماً عن حياته الشقيّة.. وعن هذا العالمِ المشئوم.. هناك لعنةٌ أبديةٌ تطارده.. لا يقوَى على محاربة الحقد المتأصِّل فى نفوسهم.. وظلتْ زوجته تسمعه صامتةً لفترةٍ طويلة.. ترمقه بنظرات حنان دافقٍ.. وأصابتْهُ نظراتها بدهشة.. إنّها ساكنةٌ.. لا تدْرى شيئاً عن المهمة المهلكة التى كلَّفه بها الأبُ القاسى!.. أعاد الحكايةَ .. لكنها لم تزدْ على أن ابتسمتْ!

سمعها تغمغمَ فى مرحٍ:

ـ كنت أنتظرُ هذا.. أعلمُ أنك ستكونُ لى للأبدِ..

ـ ماذا!!

ـ هل أنتَ فى شوق للبقاء معى؟.. هل ترغبُ فى رؤية عالَمى؟!

ـ نعم .. ولكن كيفَ السبيلُ؟!

ـ ستذهبُ فى الغد إلى عالم الموتى!..عالمى.. سترى أمَّكَ.. وستأخذ خاتمها لأبيكَ!!

ـ وهلْ سأعودُ ثانيةً لهم؟!

ـ نعم ستعودُ!.. لكننا سنلتقى هناكَ فى الغد!

وتهللَ وجهُهُ .. قَبلَها فى حنانٍ.. مخاوفُهُ تذوبُ وهو معها

وباتَ في أحضانِها يحلُمُ بالغدِ.. وبعالمِ الموتى وبلقاءِ أمِّه..
ومرت الليلةُ. وجاء الصباحُ.. ووجد الصخرةَ السوداءَ مستندةً على البابِ المقدَّسِ.. والفجوةَ مفتوحةً.. وفي تردُّدٍ شديدٍ عبرَ الصخرةَ.. انسابَ داخلَ الفجوةِ المظلمةِ.. وفوجئ بالصَّخْرةِ تتحركُ وراءَه في هدوءٍ وتعودُ لتغلقَ المدخلَ!.. أصبحَ سجينًا في عالمِ الموتى!.. ظلامٌ دامسٌ يطويه.. وشعر برعبٍ شديدٍ.. ظلَّ لفترةٍ يتخبطُ في الظَّلامِ.. لكنَّ بصيصًا من الضوءِ برزَ أمامَهُ فجأةً.. أبصرَ مع الضوءِ شبحَ امرأةٍ.. اقتربتْ منه.. وسألها عمَّنْ تكونُ؟ أخبرتْهُ أنَّها دليلتُهُ في عالمِ الموتى!.. وطلبتْ منه ألاَّ يعلّقَ بشيْءٍ يراه.. حتى يلتقي بزوجته.. ووافقَها وما إنْ دخلَ في عالمِ الموتى حتى شاهدَ العجائبَ.. عوالمَ غريبةً متناقضةً أشلاءً كثيرةً تتناثرُ وتتحركُ.. آلافًا من المعذبين.. عذاباتُهم رهيبةٌ وخالدةٌ!.. وعلى الجوانبِ الأخرى مشاهدُ البهجةِ والسعادةِ تطفو على المختارينَ للخلودِ النهائي!
وتوقَّفَ طويلاً أمام مشهدٍ فريدٍ..شابٌ مفتولُ العضلاتِ.. يتصبَّبُ العرقُ من كلِّ خليَّةٍ في جسدِه، ويختلطُ العرقُ بماءِ غديرٍ يرقُدُ على حافتِه.. نصفُه يتدلى لحافَّةِ الغديرِ الذي تتلألأُ مياهُه العذبةُ.. يرفعُ الماءَ مجنونًا بين كفَّيْه.. ويرفعه لشفتيْه.. تتسرَّبُ من كفَّيْه.. ويلْهثُ.. يعاودُ الكرَّةَ.. يغرفُ الماءَ.. ويقرِّبُه لشفتيْه ويلهثُ بصوتٍ مسموعٍ.. لسانُه يتدلَّى جافًا متشقِّقًا من العطشِ.. يموتُ من العطشِ.. هذا ما يبدو عليْه.. ويلقى بنفْسه في الغديرِ العذْبِ.. يوشكُ على الغرقِ.. لكنَّ قطرةً واحدةً من الماءِ لا تبلغُ شفتيْه..
يا للْعجَبِ.. لماذا بحقِّ السماواتِ يحْرمُ العطشانُ منْ قطْرةِ ماءٍ ترْويه؟! الغديرُ يغورُ بمياهِ في حلاوةِ العسلِ!.. وحملقَ الفتى طويلاً في هذا الصِّراعِ المتجدِّدِ الخالدِ وواصلَ المسيرَ.
سارَ حتَّى أوْقفَهُ أنينٌ خافتٌ.. وتلفتَ نحوَ مصْدرِه.. كانتْ صخرةٌ رهيبةٌ جاثمةٌ علَى صدرِ رجُلٍ.. حولَه بساتينُ متْخمةٌ بثمارٍ شهيَّةٍ.. وأزْهارٍ بديعةٍ.. وطيورٍ رائعةٍ تغرِّدُ، ولكنَّ الرجلَ مشغولٌ عنْ كلِّ هذا.. الصَّخْرةُ تكتمُ أنفاسَه.. وتحولُ دونَ حركتِه.. ويبْدو أنَّهُ جائعٌ، فقدْ كانَ يتصيدُ الذبابَ الذي ينهشُ وجهَه ويتغذَّى به!.. وسارَ الفتى صامتًا.. مشاهدُ الألَمِ تحرِّكُ أشجانَهُ.. لكنَّ أطيافَ السَّعادةِ التي شهدَها على وجوهِ الخالدينَ أذابتْ أحزانَهُ، ووصلَ إلى قصْرٍ جميلِ الصُّنْعِ.. تحُفُّ به الحورُ الحسانُ... وهناكَ وجدَ أمَّه.. كانتْ ترْقدُ على فراشٍ وثيرٍ.. أغصانُ الفواكهِ تتدلَّى إلى عنْجريبها (سريرها) فتتسلَّى بالتقاطِ أشهاها وأنضجِها!.. كانتْ سعيدةً في عالمِ السعادةِ الأبديَّةِ.. وأبصرتْهُ.. وتعجَّبَ وهو يراها تقومُ لتحْتضنَه في شوقٍ ولهفةٍ.. سألتْهُ عن سرِّ مجيئِه لعالمِ السَّعادةِ الأبديَّةِ.. لم يشهدْ في عينيها حُزْنًا أو جزَعًا.. كانتْ سعيدةً تمامًا!!.. لذلك أسرعَ يُخْبرُها بحكاياتِه.. زوجةُ أبيه تطلبُ خاتمَها وأعطتْهُ لهُ.. ثم سألتْهُ عن حياتِه.. فحكى لها كلَّ شيْءٍ.. وشعر بشيْءٍ من النَّدمِ حين لمحَ وجْهَ دليلتِه التي كانتْ تحاولُ تحْذيرَه.. لكنَّهُ لمْ يبالِ.. إنَّها أمُّهُ.. طالَ شوقُهُ لها.. طفقَ يحدِّثُها محْمومًا.. حدَّثَها عن حبيبتِه التي تزوجتْهُ في الخفاءِ والسرِّ.. وعنْ عالَمِها السُّفْلى الذي لايُدْرِكُ عنْهُ شيئًا.. وعن سعادتِه معها.. وأوشكَ أن يسألَها عمَّا رآه في رحلتِه في عالمِ الموْتى.. لكنَّها أطْبقتْ على شفتيْه بكفَّيْها.. منعتْهُ من النُّطْقِ.. وغمغمتْ تودِّعُهُ وهي تشير لدليلتِه الجميلةِ لتصحبَه:
- قريبًا سنلْتقي يا ولَدي!
وبلغَ الفتى دهشتَه.. رافقَ دليلتَهُ حتى وصَلا إلي قصرِ زوجتِه هناك علي ربْوةٍ عاليةٍ زرقاءَ، شهدَ ما لم تشْهدْه عيْناه منْ قبلُ.. قصْرٌ بلَّوريٌّ رائعٌ.. الحورياتُ الفاتناتُ يتهادينَ راقصاتٍ في أبهائِه.. والنسيمُ الحلوُ يتدافعُ ليصفعَ وجنتيْه في رقَّةٍ حانيةٍ.. وتابعَ السيرَ مبْهورًا وهو يشهدُ أعجبَ العجائبِ حتى وصلَ إلى زوجتِه.. كانتْ في أوجِ نضارتِها.. استقبلتْهُ بالأحْضانِ.. وبعد أن انتشيا بحرارةِ اللقاءِ همستْ له:
- هلْ أعْجبكَ عالَمي؟!
- أبدعُ ممَّا يتصوَّرُهُ عقْلٌ.. ليْتني لا أفارقُهُ أبدًا!
وابتسمتْ وهي تحْملقُ في وجْهِه، كانتْ سحاباتٌ من الحيرةِ طافيةً على عيْنيْه!.. كان يودُّ لو يسألُها عن الغريقِ وعشراتِ المشاهدِ في رحلتِه.. كلُّها مغلفةٌ بالغموضِ تحتاجُ إلى شرحٍ وتفسيرٍ.. وكأنَّ زوجتَهُ قد فهمتْ سرَّ حيرتِه فقالتْ:
- لا ينبغي أن يكونَ الإنسانُ فضوليًّا.. هناك أشياءُ لا ينبغي أن يعرفَها الإنْسانُ.. أو يسعى لمعرفتِها والسؤالِ عنْها.
- لكنْ؟!
وابتسمتْ وهي تقولُ:
- قلتُ ينْبغي!.. لكنَّ الواقعَ غيرُ ذلك!.. يا حبيبي.. هنا يحْصدُ الإنسانُ الآنَ ما زرعه في دنياه القصيرةِ.. عمَّ تريدُ السؤالَ؟!
- الغريقِ العطشانِ!!

ـ هنا خلودٌ أبديٌ.. والغريقُ العطشانُ كما شهَدتهُ كان يملكُ كلَّ شيء في دُنْيَاهُ.. الشبابَ والقوةَ والمالَ.. لكنَّهُ كان أنانيًا جَشِعًا!! لم يساعدْ مخلوقًا في حيَاتهِ.. لم يُطْعِمْ جائعًا.. ولم يروِ ظمأً عطشَانَ.. عاشَ لنفسهِ وشهواتهِ فقطْ.. وما شهدتهُ ليس إلا حلقةً صغيرةً من عذاباتهِ!

ـ وآكِلُ الذُبابِ.. سجينُ الصَّخْرَةِ الجاثمَةِ على صدْرِهِ؟!

ـ كـانَ في حـيَاته مُـرَابيًا خـبيـثًـا.. يأكلُ أموالَ الأراملِ واليتامى!

وصَـمتَ الفـتـى.. لم يدرِ عمَّ يسـألُ.. وتابعتْ هي في تصميمٍ:

ـ لكلِّ مارأيتَ قصةٌ تَمَّتْ في وقتٍ قصيرٍ في حياةٍ سريعةٍ.. أتَوَدُّ السؤالَ عَنْ شيء آخرَ؟

ـ لاَ.. كفَى!!

ـ كلُّ ما تَشْهَدُهُ هنا.. مَشْهَدٌ خالدٌ.. سيتكرَّرُ أبَدًا..

ـ فَلْنَدَعْ هذا الآنَ.. مـتى أخْـرجُ يَا حَـبيـبـتي!.. وكَـيْـفَ ألْقَاكِ..؟

ـ أسَئمْتَ؟!

ـ أبدًا.. لا أريدُ أن أفارقَ هذا النعيمَ أبدًا!

ـ لكنَّنَا سنَلْتَقِي!

ـ مَتَى؟!

ـ ستعودُ بعدَ ثلاثةِ أيامٍ لتتمتعَ بالهناءِ الخالدِ!.. والآنَ كنْ شُجاعًا واذْهبْ!!

لكنَّه لم يكنْ شجاعًا!.. غادرَ العالَمَ السُّفْليَّ وهو يحملُ خاتمَ أُمِّهِ وقلقٌ خفيٌ يَفْتِكُ به!.. ولمجرد خروجه توجَّهَ إلى أبيه.. وجَدَه جـالسًا وسْطَ إخْوتِه والزوجةِ العجوزِ أمِّ الصـبـيانِ.. وانحنى وقبَّلَ يدَ أبيه.. وبعدها رفعَ قامتَه ورمقَ أخوتَه وزوجةَ أبيه بلا مبالاةٍ وأعْطى الخاتمَ لأبيه.. وفغرَ الرجلُ فاهُ دهشةً وعجبًا!.. قلَّبَ الخاتمَ بيْنَ يديْهِ.. قرَّبَه من عينيه ثم رفعَ عينَيْهِ مذْعورًا نحوَ زوجتِهِ وهو يُعطيها الخاتمَ!.. وتفحصَتْهُ العجوزُ.. تأكدتْ أنَّهُ خاتمُ غريمتِها التي ماتتْ منذُ زمنٍ بعيدٍ؟!.. لم تنطقْ بحرْفٍ.. قامتْ تصرُخُ وتشْتُمُ.

وخرجَ الفتى للحقولِ.. استنشقَ هواءَ هذا العالمِ.. وشعرَ بسعادةٍ لاتوصفُ لكونِهِ سيعودُ إلى زوجتِهِ وأمهِ!.. سيعودُ إلى القلوبِ الحانيةِ التي تحبُّهُ.. وسيحصدُ كلَّ الأعمالِ الطيبةِ التي زرَعهَا في حياتِه.. سيحصدُها نعيمًا وسعادةً وبهجةً!.. لكنَّ سعادتَه لم تكنْ كَامِلةً.

شعرَ بجزعٍ غريبٍ لأنَّهُ سيفارقُ هذا العالمَ الغشومَ.. إنَّهُ يحبُّ هذَا العالمَ يحبُّهُ رغمَ قَسْوتِه! يحبُّ التلالَ والحقولَ والصخرةَ السوداءَ المستندةَ على البابِ المقدَّسِ، يحبُّ الصخبَ الذي يغلِّفُ هذا الوجودَ المتعبَ!.. ومرَّ النَّهارُ..وفي المساءِ ذهبَ للصخرةِ السوداءِ، زحَفَ الوقتُ بطيئًا.. ولم تظهرْ زوجتُهُ.. وانتابَهُ حزنٌ شديدٌ.. خشي أن يفقدَهَا.. ماذَا يبْقَى لهُ إذنْ؟!.. وشعرَ بكلِّ الشوقِ للعالَمِ السُّفْليِّ عالمِ الموتى!.. وطلعَ النَّهارُ وهو رابضٌ أمامَ الصخرةِ السوداءِ يفكِّرُ في كلِّ ما مرَّ بهِ.. وتحرَّكَ في النهايةِ متكاسلاً نحوَ القريةِ.. وعلى مشارفِ النجْعِ الذي يسكنونَهُ فوجئَ بمشهدٍ غريبٍ.. كلُّ القريةِ احتشدتْ أمامَ النَّجْعِ.. النساءُ يلوِّحْنَ لَهُ.. والفتياتُ يشُرْنَ لهُ كيْ يهْربَ!.. وأصواتُ عويلٍ لنسوةٍ يبكينَ يثيرُ دهْشتَهُ.. الرجالُ تجمَّعُوا.. يحرِّكونَ عصيَّهمْ وسيوفَهم! ولم يعبأْ بصرخاتِ النساءِ وبحركاتِ الرجالِ.. تابعَ سيْرَه في تكاسلٍ حتى وصلَ إلى حيثُ يجلسُ الأبُ.. واجهَهُ بنظراتٍ متسائلةٍ.. وأشاحَ الرجلُ بنظراتِه بعيدًا!.. وسكنَ كلُّ شيءٍ.. طوَّقَ الصمتُ الوجودَ والموجوداتِ حتى باتَ يشعرُ بأنَّ الناسَ لايتنفسونَ!.. وأرادَ أنْ يقْتُلَ هذا الصمتَ الثقيلَ فسألَ الأبَ:

ـ ماذَا حدَثَ.. ولماذَا يتَجَمْهرُ الناسُ هَكذَا؟!

ـ لماذَا؟!

ـ لأنَّكَ عـائدٌ منَ العـالَمِ السُّـفْليِّ.. عـالمِ الموْتَى!!.. لَقَدْ انتهكْتَ حرْمَةَ الموْتَى!!

ـ أوَلَمْ تأمُـرْني أنْ أفْـعَلَ؟! وسَكَتَ الأبُ.. والتفَّ النَّاسُ حوْلَهُ يستـمعـونَ إليْهِ وهُوَ يحْكي العَجَبَ.. ويطارِدُ الأبَ بلعَنَاتِه.. وظَلَّ الأبُ مُنكِّسًا رأسَهُ يستمعُ في خجَلٍ لابْنِه وهُوَ يحكي للجميعِ ما فعلَهُ الأبُ العجوزُ بهِ!.. لكنَّ الزوجةَ العجوزَ تدخَّلَتْ قائلةً:

ـ أنْتَ ملْعونٌ مشئومٌ.. لا تُثَرْثِرْ ودَعْ هذهِ القريةَ!! وفُوجئَ الجميعُ بالفتى الشقيِّ يبتسم وهو يقولُ بلا مبالاةٍ..

ـ حسَنًا.. سأرْحَلُ!!

ووجَمَ الجميعُ.. حتى العجوزُ لم تُخفِ دَهْشتَهَا وخرجَ سؤالٌ:

ـ متى؟!

ـ غداً!!

وتساءل أحد الإخوة:

ـ ولماذا غداً؟!

ـ لأنني أعرفُ ذلك منْ قبْلُ!! وظلّ الجميع فى حيرةٍ شديدةٍ حتّى جاء الغدُ.. فذهبوا للبحثِ عن الفتى ليشاهدوه وهو يرْحلُ.. ووجدوهُ فى الحقلِ ميتاً!!

فغسلوهُ وكفّنوهُ ووضعوهُ فى نعْش.. وتولّى الجميعَ عجبٌ ورعبٌ وهم يشهدونَ النعشَ يطيرُ من أيديهم.. والحقيقةُ أنّهُ لمْ يكنْ كذلكَ.. كانَ هناكَ ملائكةٌ طيّبون يحملونَه ويسرعون به.. وتتبّعَ النّاسُ النعش.. ورأوا الصّخْرةَ السوداءَ تتحرّكُ فى هدوءٍ والنعشُ ينسابُ داخلَها ثمّ عادت الصّخْرةُ كما كانتْ، وكأنّها لم تبتلعْ منذُ لحظةٍ الفتى الشقيَّ الذى رحلَ عنْ هذَا العالمِ الظالمِ إلى عالمِ السعادةِ الأبديّةِ!

هيمد أشجع الشجعان

لم يكنِ العالمُ بأسره يقْوى على قتْلِ غروره!.. كان (هيمد) أشجعَ شباب القريْةِ والقرى المجاورة.. يعْبرُ النيلَ للضفّةِ الغربيّةِ عشراتِ المرّاتِ دون تعبٍ.. يصيدُ أعظمَ الوحوشِ بضربةٍ واحدةٍ.. باختصار كان هيمد يأتى بالمعْجزات.. وآمنت القريةُ والقرى المجاورةُ بأنّهُ بالفعل أشجعُ الشُجعانِ..لكن هيمد لم يكنْ يقْنعُ باعترافهم..كان يستعرض شجاعته كلّ يوم..يوقف شقيقته الصغيرة.. على بُعْدِ عشراتِ الأمتارِ ويضعُ على رأسها دوْمةً.. ثم يصوّبُ السّهْمَ نحو رأسها.. ويصيب الدومة دون أن يمسّ شعرةً منها.. ورغم ثقة الفتاة فى مقدرة هيمد، فقدْ كانتْ تُصابُ برُعْبٍ هائلٍ صبيحةَ كلّ يومٍ.. من الجائز أن يطيشَ أحدُ سهامه فيفتك بها.. أو يخْلعَ عيْنيْها! كانت تتوسّلُ إليه كلّ صباحٍ وتبكي.. لكنّهُ لمْ يكنْ يضْعفُ من توسّلاتها.. كان يسألها وهو يقهقه ضاحكاً: هل سمعْتِ عمنْ هو أشجعُ منى؟! .. فتنفى فى شدّةٍ وتؤكّدُ له أنه أشجعُ الشجعان..فقط عليه أن يكفّ عن لُعْبته المجنونة.. لكن هيمد لم يكن يعبأُ بها.. كان واثقاً من نفسه.. ويشعر بجذوة من حالات القلقِ التى تنتاب شقيقته.

أما الفتاةُ فقدْ يئستْ منْ صلاحِ أحوالِ هيمد الشجاع، وشكَتْهُ إلى إحدى العجائزِ.. حكَتْ لهَا كيفَ أنّ هيمد يسألها كلّ صباحٍ عمّنْ يكونُ أشجعَ الشُجْعانِ وعنْ حكايةِ الدّوْمةِ التى يسقطُها منْ فوقِ رأسها.. وطمأنتْها العجوزُ.. أخبرتْها أنْ تقولَ له في الصّباحِ التّالى عندما يسألُها عنْ أشجعِ الشُجْعانِ .. أنّ العالمَ مليءٌ بهمْ .. وأنّ الأمّهاتِ ينْجبْنَ كلّ يومٍ عديداً من الشُجْعانِ.. وأنّه لوْ خرجَ للعالمِ فسيشاهدُ الشّجاعةَ الحقيقيّةَ.

واختزنت الفتاةُ كلماتِ العجُوزِ إلى الصّباحِ التّالى.. وجاء هيمد كعادتهِ يضْحكُ سعيداً ملْءَ فمه.. أقْبلَ على شقيقته يسألُها:

ـ هلْ هُناكَ منْ هوَ أشجعُ منّى؟! وهزّت الفتاةُ كتفيها فى لا مبالاةٍ، ودهشَ هيمد.. ماذا جرى لهَا؟ أعادَ السؤالَ فى حدة.. وفوجئَ بشقيقته تضْحكُ ضحكةً مدويّةً.. وتتساءل:

ـ ترى ألمْ تنْجبْ أمٌ فتىً مثْلكَ؟ وحملَقَ فيها هيمد مذْهولاً.

ـ ماذا تقولين؟! هلْ سمعتِ عمّنْ هوَ أشجعُ منّى؟!

فأجابتِ الفتاةُ فى استهتارٍ:

- نعم!!

وعلى الفَوْرِ سألَها هيمد:

- وأين؟

قالت الفتاةُ فى هُدُوءٍ:

- العالم مليءٌ بهم!

وعادَ هيمد يسألُ وقد بدأ الغضبُ يتملّكُه:

- حسنًا .. أينَ هو أولا أشجعُ الشُجْعان هذا لأتحدّاه؟!

- اخْرُجْ إلى ماوراءِ الجَبَلِ.. وابْحَثْ عنْهُ!

- وإنْ لمْ أجِدْه؟!

- تَظَلُّ وحدَك أشجعَ الشُجْعَانِ!

ولم يقْتَرِبْ هيمد منْ قَوْسه وسَهمه.. كان يَرْتَعِشُ.. لا يوجدُ منْ هو أشجعُ منْهُ.. ونظَرَ إلى شقيقته فى حيرةٍ.. وامتطى جوادَه.. واتّجه صوبَ الجبلِ.. وكادت الفتاةُ تجرى وراءه.. لاياهيمد.. عُدْ إليّ .. أنتَ أشجعُ الشُجْعَانِ!! لكنّه كانَ قدْ ابتعدَ.. لم يسْمَعِ كلماتها ودعواتِها.. لوّح لها منْ فوقِ الجبلِ.. واختفى عنِ الأنظارِ.

ظلّ هيمد فوقَ جوادِه.. لم يهبطْ أبدًا. صادفَتْهُ قُرىً صغيرةٌ.. توقّفَ فيها، وسألهم عنْ أشجعِ الشُجْعَانِ.. فقالوا جميعًا إنّهُ هيمد!! وشعر بالرِضا.. شقيقَتُه مخْطِئةٌ.. ليس هناك منْ هو أشجعُ منه!

استمرّ فى سَيْرِه.. صادفَ قُرىً ومُدُنًا كثيرةً.. لم يَجِدْ فى إحْداهَا أشجعَ الشُجْعانِ الّذى حدّثَتْه شقيقتُهُ عنْ وجوده.. وبدأ يَطْمئنّ.. أدركَ أنّه لا يوجدُ بالفعلِ منْ هو أشجعُ منْهُ.. وانتهى منْ سلْسلةِ القُرى والمدُنِ. وبدأ يصعدُ الجبلَ.. صارَ مُسْتحيلاً أنْ يُواصِلَ الصُعودَ بجوادِه.. فتركَه ليعودَ إليه.. وانسابَ هو يصعَدُ التلالَ الصخْرِيّةَ.. كلّما توغّلَ فى الجبلِ تسرّبَ القلقُ إلى وجْدانه.. هو لا يخافُ .. لكنْ ماذا لو وجدَ أشجعَ شُجْعَانٍ آخرَ.. أيقْوَى على العودة لقريته... أتظلّ شقيقته على احترامها له؟! لا يدرى ما سيفعل لو حدث شيءٌ من هذا القبيلِ.. وسارَ هيمد طويلاً.. ظلّ يعْدو من جبلٍ إلى جبلٍ.. الصخورُ الجرانيتيّةُ أدمتْ قدَمَيْه.. وسمع العصافير تقول:

- هاهو ذا أشجعُ الشُجْعانِ يَعْبرُ الجبلَ!

كلُّ الدنيا تؤمنُ به.. وكانَ هذا يُلْهِبُ حماسَه.. فاندفَعَ فى قُوّةٍ وشجاعةٍ حتّى عبرَ تلالَ الصُخُورِ انسابَ فى وِدْيانٍ عميقةٍ.. حتّى دخَلَ فى مغَارٍ أسْوَدَ.. كلُّ شيءٍ فيه حالكُ السّوادِ.. وثمّةَ عيونٌ وحشيّةٌ ترمقُهُ فى الظّلامِ.. ولمْ يكفّ عنِ العَدْوِ.. سمعَ أثناءَ عدْوِهِ أفعى عجوزًا تقولُ لجارتها:

- إنّ أشْجعَ الشُجْعانِ يَخافُ مِنَ الظّلامِ..

وطالَ مَسيرُه فى المغارةِ السّوْداءِ.. حتّى خرَجَ للضِياءِ.. كانَ الوقتُ ليْلاً.. والنُجُومُ تبْرُقُ فى السّماءِ وتَرْمُقُهُ فى ودٍ.. وجاءه صوتٌ ملائكيٌّ من القُبّةِ السوداءِ يسألُه:

- إلى أيْنَ يا أشْجعَ الشُجْعانِ؟ ونظرَ هيمد إلى السّماءِ طويلا.. ترى أيّةُ نجمةٍ مُباركةٍ تلكَ الّتى تحدّثُه.. وأخيرًا.. قال فى صوْتٍ عالٍ:

- أبحثُ عنْ أشجعِ الشُجْعانِ! وجاءه الصوتُ ثانيةً:

- حسنًا.. اتّجِهْ شرْقًا .. سأدُلّكَ علَى الطّريقِ..

واتجه هيمد صوْبَ الشّرْقِ .. وحمْلَقَ فى السّماءِ حتّى وجَدَ نَجمةً مضيئةً تنْسابُ أمامَه وتدُلُّه علَى الطّرِيقِ.. وسارَ هيمد خلْفَ النّجْمةِ صوْبَ الشّرْقِ.. ظلّ يسيرُ.. ويسيرُ.. وقبلَ أنْ يصلَ لشيْءٍ ظهرَ النّهارُ.. وتاهت النّجْمةُ!

ورقَدَ هيمد متْعبًا، وعندما أفاقَ كانَ جائعًا عطشًا.. ورأى بالقُرب منه كُرْكيًا صغيرًا.. سألَه أينَ يجدُ الماءَ؟.. فأشارَ الكُرْكيُّ إلى غابةٍ تبْدُو عبرَ الأُفُقِ.. شكره هيمد وسارَ صوْبَ الغابَةِ.. أشجارٌ هائلةٌ تغطّى مساحاتٍ شاسعةً.. واقتربَ هيمد حتّى توغّلَ فى قلبِ الغابةِواندهش وهو يكتشفُ أنّ الغابةَ الضخْمَةَ، لم تكنْ سوى حقْلِ قمحٍ!سيقانُ القمحِ تُطاولُ السّماءَ.. والحبّاتُ ضخْمةٌ تكفى إحداها لجعْلِه يتألّم! وسارَ هيمد متعبًا.. ووصلَ إلى ساقيةٍ هائلةٍ يديرُها عملاقٌ ضخْمٌ.

وقفَ هيمد يرقُبُ السّاقيةَ والعملاقَ فى دهْشةٍ بالغةٍ. واقتربَ من سيقانِ الرّجُلِ.. حيّاهُ بالسّلامِ.. وانحنى الرّجُلُ يبحثُ عنْهُ حتّى وجده بين سيقانه.. ردّ التحيةَ فى حفاوةٍ وكرمٍ.. ثم مدّ يده وحمل هيمد.. ووضعه بجانبه.. سأله.. من أنتَ؟ ومنْ أين أتيْتَ؟! فأجابَ هيمد بلا خوفٍ:

- أنا أشجعُ الشجعان.. وجئتُ من وراءِ الجبل!

فتعجّبَ الرجلُ ونادى بعضَ رفاقه.. وأقبلتْ على نداءاته طفلةٌ هائلةُ الحجْمِ.. أمرَهَا أن تُسرِعَ بإحْضارِ الطّعامِ له

ولضيفه.. وبحثت الطفلة عن الضيف فلم تجده.. كان الرجل قد أخفى هيمد داخل راحة يده! وهرولت الصغيرة لتحضر الطعام.. وعندما ابتعدت.. فتح الرجل كفه.. ونظر إلى هيمد أشجع الشجعان.. لكن هيمد أسرع يسأله هو الآخر.. ما أمر الفتاة الضخمة؟ أخبره الرجل أنها آخر عنقوده.. وأن عمرها سبع سنوات.. وبلغ هيمد دهشته.. ظل ساكناً لا يتحرك ليجيب على أسئلة العملاق.. وجاءت الطفلة بالطعام.. ثلاثة أحمال من جمال هائلة فسأل الرجل عن هذه القافلة الضخمة.. فأجاب بأنه يتناول في الوجبة الواحدة حمل جمل ضخم من الطعام!.. وأنه قد أحضر له جملاً محملاً بالأطعمة لغذائه.. فقال هيمد إن هذا الطعام يكفيني أسبوعاً.

كان هيمد يتصور أن الرجل هو صاحب الغابة الضخمة من أشجار القمح!.. لكنه اكتشف أنه فلاح عادي.. ذلك أنه يعمل كل شيء بيديه.. ويرتدي زياً فقيراً.. وسأل الرجل هيمد:

- لم جئت يا أشجع الشجعان؟

- أبحث عن إن كان يوجد من هو أشجع مني؟!

وابتسم العملاق وهو يشير إلى الفضاء حوله ويقول:

- العالم مليء بالشجاعة والشجعان..

ودهش هيمد.. هذه الكلمات رددتها شقيقته.. لكن العملاق انتشله من أفكاره بسؤال:

- لماذا تريد أن تكون وحدك أشجع الشجعان؟!

وشعر هيمد بالحيرة.. لم يعرف بماذا يجيب.. وأراد أن يشغل العملاق عن سؤاله فسأله:

- هل كل الوادي مزروع بالقمح؟!

- نعم.

ومن يملك كل هذا القمح؟

فأجاب العملاق في نبرة حزينة:

- يملكه غول هائل.. يأتي ويأخذ كل القمح.. ويأخذ أيضاً بعض الفتيات.. ويقتل الكثيرين منا!!

- ولماذا لا تقتله؟!

- لا أقوى عليه!

- وبقية الشجعان في واديكم.. ألا يوجد شجاع واحد في هذا الوادي؟!

- كلنا شجعان!

فتساءل هيمد ساخراً:

- إذن لماذا لم تقووا عليه؟

فحرك العملاق رأسه في أسى.

- لأن كل من يتعرض للغول يسارع في تمزيقه والتهامه!

فتساءل هيمد: وما الحل؟

- أن يولد في بلدنا شجاع مبـــارك.. أو أن نجتمع عليه جميعاً.. وقال هيمد:

- وإذا استطعت أن أقتله وأخلصكم منه؟!

فابتسم العملاق وأجاب:

نعترف لك جميعاً بأنك أشجع الشجعان... ونصير خدمك!

فقال هيمد على الفور.. وبلا تفكير:

- حسناً.. سأقتله!

- أنت مغرور يا ولدي!

- سترى..

وأردف هيمد متسائلاً: - ومتى سيأتي؟!

- بعد قليل.. لكن انظر.. هاهو ذا قادم!!

وحملق هيمد في الأفق.. كان شريط هائل من الأتربة يقبل في إعصار.. وتلفت هيمد.. لم يجد أثراً للعملاق.. فأسرع واقتلع ثلاث نخلات هائلة.. وربض بجوار الساقية.. وبعد قليل أقبل الغول.. كان ينطح السماء برأسه.. ويكاد يطوق الحقل بذراعيه.

وأسرع هيمد وقذف رأسه بنخلة.. وتوقف الغول.. هرش عنقه قليلاً، وقال بصوت كالرعد:

- ناموسة لعينة لدغتني!

وأسرع هيمد وقذفه بالنخلة الثانية.. فهرش الغول مرة أخرى وهو يتمتم في غيظ:

- يالها من ناموسة لعينة!

وارتعبَ هيمد. قفزَ حاملا نخلته الثالثةَ يريدُ الفرارَ .. ورآه الغولُ.

أسرع وراءَهُ..وعدا هيمد حاملاً نخلته في جلون بين أحراش القمح.. حتى وصل إلى الشاطئ... هناك وجد العملاق يتوضأ..فتوسّل إليه وبكى ... قال: إنّ الغولَ يطارده .. وطلب من العملاقِ أن يخفيه .. فحزن العملاقُ وقال له:

- ألم أُحذّرْكَ؟

وبكى هيمد حتّى أشفقَ عليه العملاقُ .. وقالَ:

- لم يفُت الوقتُ بَعْدُ.. والآنَ كيفَ أُخفيكَ .. آه .. لقدْ تذكّرْتُ أنّني خلَعْتُ ضرساً .. سأُخفيكَ مكَانَهُ.. فقطْ حذَارِ أن تتحرّكَ داخلَ فَمِي!

كانَ الغولُ قد اقترب محدثاً ضجةً عظيمةً.. وحملَ العملاقُ هيمد ونخلَتَهُ وأخفاهما داخلَ فَمِه..مكانَ الضرسِ المخلوعِ.. وبعدَ لحظاتٍ جاء الغولُ يسألُ العملاقَ:

- هل رأيتَ قزماً يجرى من هنا؟

فهز العملاق رأسه بالنفى.. وأسرعَ الغول يبحث عن هيمد مرةً أخرى.. وجاءتْ الطفلةُ تطمْئنُ على أبيها بعد زيارة الغولِ.. وأراد الرجلُ أن يشعرَها بأنّ الأمورَ تسيرُ على ما يرامُ .. فاستمرّ يتوضأ .. ونسى هيمد ونخلته داخلَ ضرسِه.

وبينما هو يغسلُ فَمَهُ بصقَ هيمد ونخلتَهُ فى المجرَى.. وحملهما الماءُ إلى النيلِ الواسعِ.. كان هيمد في غيبوبةٍ على نخلته.. أفاقَ وهو فى وسط النيل.. ظلّتْ الأمْواج تتقاذفه ونخلته طويلاً.. حتى اقتربَ من شاطئ .. كانَ على الشاطئ البعيد فتاتانِ سمراوان ترحبان بما يحمل النيل ..قالتْ إحداهما:

- النيلُ يهبنى هذه النخلة!

وقالت الأُخرَى..وكانت شقيقة هيمد.. والنيل يهبنى ما على النّخلَة!

وانتظرتا حتى رست النخلةُ بجوار الشاطئ.. وأسرعتا إليه.. وفوجئتا بشابٍّ أسمرَ تتخلّلُ شعْرَه الأسودَ شعيراتٌ بيضاء يقفزُ من فوقِ النّخلَة ليلامس أرض الشاطئ.. وحملقت الفتاتان إليه فى رُعْبٍ .. لكن شقيقة هيمد صرخت فى فرح:

- أشجعُ الشُّجْعَان.. هيمد أخى!

واقتربَ منْهُمَا هيمد.. احتضن أخته وهو يغمغم كَسيراً:

- لا يا أُخْتَاهُ .. أنا هيمدُ فقطْ .. لستُ أَشْجَعَ الشُّجْعَان!

وابْتَهَجت القريةُ بعودة هيمد أشجع الشُّجْعَان.. واستمعتْ إليه وهو يَحْكي حكَايَاته.. وآمنتْ معه بأنّ العالم يحْوى من الشّجَاعة والشُّجْعَانِ الكثيرين حتّى ليصبح منَ المستَحيلِ أن يَظَلّ فردٌ واحدٌ أشجعَ الشُّجْعَان.



مقتطفان من رسم مطبوع على الحجر (اللون الأسود فقط وباقى الألوان مضافة باليد)بالقاهرة، غير مؤرخ، طبع «على ذمة» محمد محمد أبو طالب بقسم الدرب الأحمر، القاهرة. مقتنيات المتحف الإثنولوجى، الجمعية الجغرافية المصرية، القاهرة.



حكاية شعبية هندية :

ماذا يحدث لك .. عندما تستمع حقيقة لحكاية !!

اختارها وأعاد صياغتها بالإنجليزية
أ . ك . رامانوجان
تقديم وترجمة :
رأفت الدويرى

تقديم

إنها حكاية شعبية تحكى فى ولاية TELUGU تيليوجو الهندية، كما أنها آخر حكاية تنتمى إلى مجموعة الحكايات التى جمعها رامانوجان وصنفها تحت عنوان (حكايات حول حكايات) والتى سبق أن ترجمتها لمجلة الفنون الشعبية فى أعداد سابقة (الأعداد ٥٠، ٥١ والعدد ٥٤ / ٥٥) .

الحكاية :

يحكى أنه كان هناك فلاح عديم الإحساس بالثقافة، ولا يميل إليها إطلاقًا، قد تزوج بامرأة مثقفة.. ولقد حاولت الزوجة المثقفة ـ بكل الطرق ـ أن تسمو بذوق الزوج وتثقفه ليهتم بأمور أرفع فى الحياة، إلا أن الزوج ببساطة لم يكن يميل لذلك.

ولقد حدث أنه قد حل بقرية الزوجين منشد عظيم لملحمة عظيمة ـ الرامايانا Ramayana .

ولقد ظل المنشد يغنى كل ليلة وينشد ليحكى أحداث الملحمة، ويشرح أشعارها لجمهور المستمعين. ولقد حرصت القرية بأكملها على حضور العرض والاستمتاع بما يقدمه مؤدٍ وحيد، وكأنه وليمة دسمة نادرة الحدوث.

ولقد حاولت الزوجة المثقفة، التى تزوجت هذا الغبى البليد، أن تجعله يهتم بالعرض، فظلت تدفعه دفعًا لترغمه على الذهاب لحضور العرض والاستماع لمنشد الملحمة.

وأخيراً، ونزولا على رغبة الزوجة المثقفة، يرضخ الزوج الغبى البليد ويوافق على الذهاب ليحضر العرض إلا أنه، كعادته، كانت تصدر منه «برطمات» صوتية تعبر عن ضيقه وعدم اقتناعه.

وفى المساء ذهب وتعمد الجلوس فى الصفوف الخلفية. وكان الإنشاد ـ كالعادة كل ليلة ـ يستمر طوال الليل وحتى الصباح الباكر، غير أن الزوج الغبى البليد لم يستطع الاستمرار مستيقظًا ليستمع ونام غالبية الليلة.

وفى الصباح الباكر، وقد انتهى المنشد من غناء وإنشاد الفصل المقرر من الملحمة لليلة واحدة، جرت العادة أن توزع على جمهور المستمعين قطع الحلوى، ولقد قام أحدهم بإسقاط

بعض قطع الحلوى الصغيرة فى الفم المفتوح للزوج النائم.

استيقظ الزوج الغبى البليد ليعود إلى بيته. استقبلته الزوجة المثقفة بسعادة، فها هو زوجها أخيراً قد قضى ليلة بطولها مستمعًا للملحمة العظيمة. سألته الزوجة بلهفة عن مدى استمتاعه بالرامايانا Ramyana فقال لها: حلوة حلاوة.

سعدت الزوجة المثقفة بما سمعته من زوجها الغبى البليد.

فى الليلة التالية أصرت الزوجة المثقفة أن يذهب زوجها لمواصلة الاستماع إلى بقية فصول الملحمة، وأمام إصرارها يذهب الزوج الغبى البليد ليجلس مستنداً على جدار قريب من منصة المنشد.. ولم يمض وقت طويل إلا والزوج غارق فى نوم عميق. كان المكان مزدحماً بجمهور المستمعين مما دفع بصبى أن يعتلى كتفى الزوج النائم كأنسب مكان مريح يتابع منه الأحداث الساحرة للملحمة، وقد فغر فاه مبهوراً.

وفى الصباح الباكر وقد انتهى المنشد من إنشاد الفصل المقرر لليلة واحدة، يقف جمهور المستمعين ـ بما فى ذلك الزوج الغبى البليد ـ استعداداً للانصراف إلى بيوتهم. وكان الصبى قد ترك كتفى الزوج النائم منذ فترة، ومع ذلك فالزوج بعد أن استيقظ كان يشعر بآلام وأوجاع فى كتفيه وظهره بفعل الحمل الذى كان يثقل كتفيه طوال الليل.

وفى البيت تسأل الزوجة بلهفة زوجها عن شعوره بما سمعه من الملحمة الليلة؟!

فأجاب قائلا :

«شعرت أنها ثقيلة، وقرب الصباح

أصبحت أثقل فأثقل»

فصاحت الزوجة المثقفة :

«هكذا تجرى الأحداث فى الملحمة» لقد سعدت الزوجة بزوجها لأنه أخيراً قد أصبح يستشعر الأحاسيس والعواطف وبدأ يتذوق عظمة الملحمة العظيمة.

وفى الليلة الثالثة ذهب الزوج الغبى البليد ليجلس على الحافة خارج زحمة جمهور المستمعين ؛ فلقد كان يشعر برغبة ملحة فى النوم، لدرجة أنه بمجرد أن افترش الأرض بدأ شخيره يرتفع فى الحال.

وفى الصباح الباكر اقترب كلب ضال من الزوج الغارق فى نومه، وبال فى فمه. وعندما استيقظ الزوج عاد إلى البيت لتستقبله الزوجة المثقفة بسؤالها التقليدى عن رأيه فيما استمع إليه الليلة من الملحمة العظيمة.

وهنا حرك الزوج فمه شمالاً ويميناً، وقد بدا على وجهه الامتعاض، ثم قال:

«فظيع، كانت شديدة الملحومة»، هنا أدركت الزوجة المثقفة أن فى الأمر خطأ ما، فسألت زوجها عما فعله بالضبط خلال الليالى الثلاث الماضية، ولم يفلت من حصار استجوابها إلا وقد اعترف لها بحقيقة أنه كان ينام طوال العرض كل ليلة.

وفى الليلة الرابعة اصطحبت الزوجة المثقفة زوجها الغبى البليد لحضور العرض.

وقد أجلسته فى الصف الأمامى، ونبهت عليه بحزم أن يستمر مستيقظاً طوال العرض مهما حدث. وهكذا بدأ الزوج يستمع ـ ولأول مرة ـ للمنشد استماعاً حقيقياً، وفى الحال بدأت مغامرات الملحمة العظيمة وأحداثها وشخصياتها تستحوذ عليه تماماً.

وفى تلك الليلة كان المنشد يحكى لجمهور المستمعين حكاية القرد ـ الإله هانومان Hanuman المكلف من الإله راما Rama بعبور المحيط قفزاً؛ لكى يسلمه راما خاتمه المختوم ليوصله إلى سيتا Sita زوجته المخطوفة، والحبيسة فى مملكة الشيطان.

وبينما كان القرد هانومان يعبر المحيط قفزاً انزلق الخاتم المختوم من يده ليسقط فى قاع المحيط.

القرد هانومان يصبح فى حيرة من أمره! ماذا يفعل؟! ماذا يفعل ليسترجع الخاتم من قاع المحيط ليوصله إلى سيتا Sita المخطوفة والحبيسة فى مملكة الشيطان؟! وبينما القرد هانومان يفرك يديه فى حيرة شديدة، إذ بالزوج الجالس فى الصف الأمامى ـ يتابع مسحوراً الحكاية ـ يصيح قائلا :

«هانومان، لا تقلق، سأسترجع لك الخاتم المختوم بنفسى». وفى الحال يقفز الزوج المسحور بالحكاية؛ ليغطس فى أعماق المحيط، ويعود وقد أمسك بالخاتم المختوم ويعطيه للقرد ـ الإله هانومان.

هنا اندهش جمهور المستمعين؛ لقد ظنوا أن هذا الرجل شخص غير عادى، ولابد أنه شخص مبارك من الإلهين راما وهانومان.

ومنذ تلك الواقعة احترم القرويون الزوج (الغبى البليد) كرجل حكيم. ولقد بدأ الزوج يسلك سلوك رجل حكيم؛ وهذا ما يحدث لمن يستمع حقيقة لحكاية، وخاصة ملحمة الرامايانا.

صديق البطل .. في سيرة عنترة بن شداد

مصطفى شعبان جاد

إذا كان فن السيرة من الفنون التى تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية العربية وكفاحها الطويل على مدى التاريخ ضد الامبراطورية التى حاولت غزوها، فإن المبدع الشعبى لم يشأ أن يجعل بطل السيرة وحيدًا فى الميدان، بل انتخب له من الشخصيات البطولية ما يجعله قويًا.. قادرًا على المواجهة، وتحتفل السيرة الشعبية العربية بالكثير من الشخصيات التى تقف إلى جانب البطل لمواجهة العدوان الخارجى الذى يهدد كيان المنطقة العربية...، ومن بين هذه الشخصيات الأخ والابن والزوجة والصهر والكائنات الخارقة والصديق.

وتأتى سيرة عنترة بن شداد فى مقدمة السير الشعبية التى قدم مبدعها نموذج «الصديق» فى صيغة تسترعى الانتباه، فنجد أهم شخصيتين فى السيرة يمثلان هذا النموذج هما: شخصية «عروة بن الورد» الذى يمثل نمط البطولة المساعدة من داخل القبيلة (عبس)، والثانى هو «مقرى الوحش» الذى يمثل نمط البطولة من خارج القبيلة بل من خارج شبه الجزيرة العربية كلها؛ وأعنى بها منطقة الشام.

من العداوة إلى المصاحبة

لم تقدم السيرة الشعبية ثنائية عنترة/ عروة فى البداية كصديقين متحابين، بل إن الإطار الفروسى الذى اعتمدت عليه الأحداث كان له الدور الأساسى فى لقاء الفارسين.. فعنترة باعتباره بطلاً له مكانته فى مجال المبارزة والطعن فى حاجة إلى شخصية على شاكلته حتى ترقى لمرتبة الصديق.. وقد تواترت على مسامع عنترة خبر هذا الفارس الصعلوك الذى اشتهر فى المنطقة بفروسيته وثورته على المجتمع..

فعروة بن الورد ـ مثل عنترة ـ ذاق مرارة الظلم الاجتماعى من أقرب الناس إليه.. من أبيه الذى كان يفضل ابنه الأصغر عليه، وكانت أمه أقل نسباً من أبيه مثل زبيبة ـ أم عنترة ـ وقد أدى ذلك إلى تمرد عروة وسخطه على هذا النظام وتحوله إلى صعلوك فى الجبال، لكنه كان يدافع عن النساء والضعفاء ويحمى الحقوق، فضلاً عن كونه شاعراً له مكانته بين فحول الشعراء فى الجاهلية.. هذه السمات من شأنها أن تلتقى مع شخصية مثل عنترة بن شداد.. فكلاهما ينتميان لفصيلة واحدة قوامها الثورة والتمرد ومقاومة الظلم والفروسية وحب الشعر..

وعلى هذا النحو قدمت السيرة ـ والتاريخ ـ شخصية عنترة وعروة.. وقد آثر المبدع الشعبى أن يجعل اللقاء بينهما فى صورة مبارزة وصدام يحمل العداوة من جانب عروة بتدبير من عمارة بن زياد ـ الشخصية الشريرة فى السيرة ـ الذى دفع عروة بن الورد إلى قتل عنترة، وكان اللقاء بينهما يكشف عن فراسة عنترة وتقديره لهذا الفارس العملاق:

«.. وقال له: ويلك من تكون أنت من الفرسان.. قال، فلم يكلمه عروة بمقال. ولا نطق بشفة ولا بلسان قوال، بل إنه صال معه وجال، فعند ذلك صرخ عنترة وقال: يا للرجال الأجواد، إن صدقنى حذرى ولم يخطئ فكرى، وحياة عيون عبلة ست المالح، ما هذا الفارس إلا عروة بن الورد». (سيرة عنترة بن الشداد/ مج ١ ـ ص٢١٢).

ولم تنته المبارزة بقتل فارس لآخر.. بل انتهت بميلاد قوتين لهما مكانتهما فى المجتمع القبلى، وأصبح لعنترة صديقاً يمثل ركناً مهماً من أركان القبيلة وتحولت العداوة إلى المصاحبة فى المأكل والمشرب والسيف ومواجهة العدوان الخارجى من فرس وروم ويهود...

اشتهر عروة بن الورد ـ فى السيرة ـ بلقب ينادونه به وهو «أباوالأبيض»، وإن كان لعروة ألقاب أخرى نجدها فى مصادر التراث العربى مثل كتاب الأغانى، وحيث يرد اسم «أبو نجدة» «ومانع الضيم»، وقد شارك عروة عنترة بن شداد فى جميع معاركه ومواقفه البطولية، حتى ارتبط عروة لدى البطل بعبارة شهيرة «عروة بن الورد مزيل الهم والغم».

ولم تقتصر شخصية عروة ـ كصديق للبطل ـ على كونها ممثلة للجانب الفروسى داخل القبيلة فحسب، بل إن راوى السيرة أضاف إليها ملمحاً آخر يرمز إلى عنصر مهم فى الثقافة العربية وهو «فن الكتابة والخط والنجابة»، وهى من الأمور التى تفردت بها قلة من الناس فى العصر الجاهلى الذى كان يقرض فيه الشعر وتتناقل فيه الأخبار والوقائع شفاهة، ونجد فى السيرة أن عنترة يعتمد على عروة فى قراءة الرسائل التى تأتيه من الأمراء والملوك، كما يوكل عروة بالرد عليها دون باقى الشخصيات، مما يشير إلى تميزه وخصوصيته فى القيام بهذا الدور.

صديق من الشام

صديق البطل من خارج القبيلة يشكل دوراً هاماً فى أحداث سيرة عنترة بن شداد، وتأتى أهمية هذه الشخصية من كونها ممثلة لقوة بطولية تتعدى نطاق القبيلة ومنطقة شمال الجزيرة العربية ـ العدنانية ـ التى يمثلها البطل إلى منطقة أخرى فى البقعة العربية وهى منطقة الشام.

ومن ثم فإن نموذج صديق البطل من خارج القبيلة يرمز هنا إلى وحدة المنطقة العربية عن طريق انصهار فرسانها فى بوتقة واحدة فى مواجهة العدوان الخارجى، وإذا كانت القوتان العظميان اللتان تحكمان فى المنطقة العربية قبل الإسلام هما «الفرس والروم» فإن نموذج صديق البطل ـ القادم من الشام ـ يشير بوضوح إلى مساندة وتدعيم البطل من هذه المنطقة التى يتحكم فيها الروم.

وتأتى شخصية «مقرى الوحش» الفارس الشامى لتحقق للبطل هذا الجانب المهم فى حياته البطولية، فعنترة بن شداد ينتمى إلى قبيلة عبس وأرض الحجاز التى يتحكم فيها الفرس عن طريق العراق والسيرة حافلة بمواجهات عنترة مع الفرس، ولم يكن الروم أقل خطراً على العرب من دولة الفرس؛ حيث يقوم عنترة بمواجهة الروم أيضاً، ومن ثم كانت شخصية مقرى الوحش تحمل تدعيماً للبطل من منطقة الشام التى يتحكم فيها الروم عن طريق دمشق.

وتكشف لنا السيرة عن عدة عناصر درامية فى سمات الصديق ودورها فى بنية الحدث.. حيث نستقرئ فى شخصية مقرى الوحش سيرة حياة عنترة بن شداد مرة أخرى، فمقرى الوحش يحب ابنة ملك حوران، ويرفض الملك هذا الزواج من فارس أقل نسباً ومكانة منه، بل ويطلب الملك من مقرى الوحش أن يذهب إلى العراق حتى يأتى بالنوق العصافير ليقدمها مهراً كشرط لإتمام الزواج.. والمعروف أن هذا المطلب يعنى الدفع بالبطل فى مهمة مستحيلة بغرض التخلص منه.. وهو ما حدث لعنترة عندما أراد الزواج من عبلة.. وينتهى الحدث بدفع مقرى الوحش لقتل عنترة فى مقابل النوق العصافير.. وهنا يتم اللقاء بين الفارسين فى الميدان.

وتقدم السيرة شخصية مقرى الوحش بوصفه نموذجاً للبطل الفارس صاحب التاريخ الطويل فى أرض الشام، كتمهيد للصراع الذى سينشأ بينه وعنترة بن شداد، حتى ليضعنا راوى السيرة أمام قوتين متكافئتين:

«.. وكان ذلك الجبار من أرض حوران وكان نشأ فارساً عظيماً وبطلاً جسيماً ويدعى نصير، ومن شجاعته وتجبره إذا أسر فارساً مرة يأخذ ناقته وبغلته ويطلقه، وكذلك إذا وقع الثانية، وفى الثالثة يجز ناصيته وفى الرابعة يقتله، وكان يجمع ما يأخذه من الجمال فيذبحه ويفرقه على وحوش البر

حتى انقلب اسمه مقرى الوحش». (سيرة عنترة بن شداد - مج٣ - ص١٩٢).

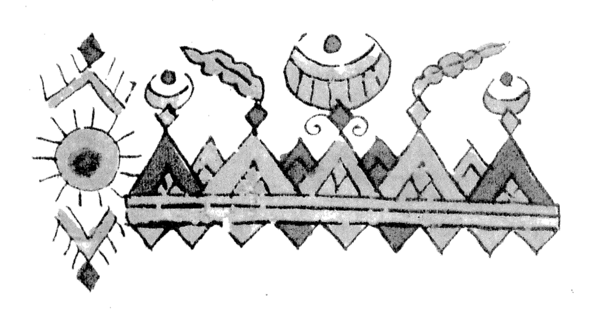
وعند لقاء البطلين يشهد كل منهما للآخر بالغلبة والشجاعة ويحدث لمقرى الوحش ما يعرف بـ «التحول فى الشخصية» إلى أن يصبح عدنانياً عبسياً عنترياً - إن صح التعبير - وينضم للبطل كفارس صديق يقف إلى جواره فى مواجهة الروم.

ونلاحظ فى السياق الروائى لنص السيرة تفسيراً لجعل مقرى الوحش يذبح الجمال ويفرقها على وحوش البر، فالنصارى لا يأكلون لحم الجمال، ولذلك فإن مقرى الوحش يفرق المال والأغنام على الفقراء، بينما يذبح الجمال للوحوش وهو ما أعطى لهذه الشخصية لقب «مقرى الوحش»، أما اسمه الأصلى «نصير» فلم يرد سوى مرة واحدة فى متن السيرة، ومع ذلك فإن هناك عدة ألقاب أخرى اشتهر بها بعد انضمامه لعنترة، وهى فى مجملها تحمل مجموع الصفات المرتبطة بالوحش مثل فارس الشام/ فارس الذيان.

والصداقة فى الفروسية لها قيمتها العليا التى أشار لها أكثر المهتمين بفنون الحرب والقتال فى التراث العربى، ويذكر موسى بن محمد اليوسفى فى كتابه «كشف الكروب فى معرفة الحروب» عدة الفارس أثناء المعركة فيقول: «ذكرت الأوايل أنه يحتاج إلى أربعة أشياء: الصديق والجواد والسيف واللباس»، وهذا المفهوم يعلى من شأن الفارس الصديق أثناء المعركة؛ فاستخدام «الصداقة» كقيمة إنسانية لما تحمله من حب وتآلف وتضحية له دلالته فى صياغة العلاقة بين الفارس ومن حوله من الفرسان.

كما تشير الدراسات الأنثروبولوجية إلى أن الصداقة قد تقوم بين الأفراد أياً كانت جماعتهم، إذا كان هناك تشابه فى التفكير والميول والاتجاهات، ويذهب Tonnies حين يتكلم عن الصداقة فيقول إنها مستقلة عن القرابة والجوار، وهى نابعة من المشاركة الوجدانية التى قد تحدث نتيجة للتشابه فى العمل واتجاهات التفكير...

ولعل هذا المفهوم الأخير يفسر لنا رؤية المبدع الشعبى لمفهوم الصديق فى السيرة الشعبية... حيث جعل من عروة ابن الورد ومقرى الوحش وعنترة بن شداد نماذج تشترك وتتشابه فى مفهوم العمل والمواجهة فى اتجاه واحد، كما تتشابه فى سيرة الحياة القائمة على الحب والحرب.





رسم عن إحدى اللوحات المرسومة تحت الزجاج للفنان الشعبى السورى محمد حرب (الشهير بأبى صبحى التيناوى) من دمشق، غير مؤرخ. مجموعة خاصة، دمشق.

أمثالنا العاميّة

«مدلولها وترجمتها»

د. هالة عبدالسلام عواد

تتناول هذه الدراسة موقف مترجم الأمثال العامية المصرية إلى لغة أخرى. وقد يبدو الأمر يسيراً، ولكن النظرة الفاحصة تظهر أن الأمر جد عسير. فمع التسليم بأن الإنسان هو الإنسان في كل مكان وزمان، مهما اختلف لونه بين أبيض أو أصفر أو أسود، ومهما اختلفت مكانته بين غنى وفقير، متعلم أو أمي، مدني أو ريفي أو همجي، وما بين ساكن القصور وساكن الكهوف فإن الإنسان هو الإنسان. يأكل ويشرب، يتوالد ويحل عليه الموت. وهو في مجتمعه ينشأ وينمو، يحس ويرجو، يحلم ويأكل، يسعى ويعمل ما وسعه ذلك. ليس لآماله غاية، ولا لطموحه حدود، وغالبًا ما يدركه الموت قبل أن يقضي مآربه.

ولكن طبيعة الزمان والمكان تفرق بين الناس في عاداتهم وسلوكهم ومعتقداتهم، وفي ملذاتهم وأحزانهم. وفوق ذلك تفرق بين عقائدهم و دياناتهم، كما تفرق بين لغاتهم. ومن المسلم به أن لكل لغة مفرداتها وتراكيبها وقواعدها وأسلوب صياغتها وتنوع بلاغتها وتعدد تشبيهاتها، إلى غير ذلك من ضروب القول وألوان التعبير، وإن ذلك لينعكس فيما يتناوله كل قوم من أمثال تعكس صوراً متعددة لحوادث مرت ومواقف سلفت. وقد تمكن بعض الباحثين من رؤية ذلك فيما اكتشفوه من مضامين الأمثال التي وعتها العقول، وحفظها التدوين. فالأمثال صور الشعوب على اختلاف أشكالها وألوانها وموروث عاداتها.

وقد حبا الله الشعب المصري طبيعة خاصة، ميزته عن كثير من الشعوب، تلك الطبيعة التي صبغها الجو المعتدل والنيل الذي يروى أرضه. وأهم ما يتميز به المصريون هو مقابلة ما يعتريهم من ألم وشدائد بسخرية لاذعة، وفكاهة نادرة، وكأنهم يحسون أن الحياة مليئة بما هو أشق وأقسى من ذلك الذي ألم بهم، وإننا لنرى ذلك فيما بين أيدينا من الأمثال. فما هو المقصود بالمثل:

جاء في المعجم الوسيط: «مثل الرجل بين يدى فلان مثولاً: قام بين يديه. والمثل: جملة من القول مقتطفة من الكلام، أو مرسلة بذاتها، تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهه دون تغيير... والمثل الأسطورة هو ماجرى على لسان حيوان أو جماد». (المعجم الوسيط: مادة: مثل)

وقد حفلت الكتب السماوية: التوراة والإنجيل والقرآن بالأمثال المتعددة.

ويفرق الدكتور عبد المجيد عابدين - فى كتابه «**الأمثال فى النثر العربى القديم مع مقارنتها بنظائرها فى الآداب السامية الأخرى**» - بين المثل الفعلى وهو الذى يقصد به القدوة فى الفعل، والمثل القولى وهو ما يحكى ويتداول على الألسنة، و يعرفه بأنه ما يطلق على العبارة الموجزة المعبرة عن رأى الشعب أو اتجاهه، أو تدل على عقل واع وتأمل بعيد.

وهناك العديد من التعريفات القديمة والحديثة للمثل ، من ذلك ما روى عن أبى عبيد القاسم المتوفى عام ٢٢٤هـ بأنه يرى اجتماع ثلاث خصال فى المثل: «إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه».

وكما أن أزمنة حدوث الأمثال مختلفة، فإن بيئات قائلها متعددة، فتختلف أمثلة البيئة الزراعية عن الصناعية أو الحضارية.

فإذا أخذنا الأمثال العامية نتفحصها وننظر إلى اختلافها فى أزمنتها المجهولة المتغيرة، وأردنا ترجمتها من لغتنا العربية أو إليها واجهتنا مشاكل متعددة.

ونحن فى هذه الدراسة نقدم نماذج لترجمة بعض تلك الأمثال، فى محاولة لتلمس أوجه التشابه بين أمثالنا العامية والأمثال الإسبانية مع الإشارة إلى اختلاف الأمثال هنا وهناك. وقد قسمتها إلى ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول: ما يتفق لفظاً ومعنى فى كلتا اللغتين.

الجزء الثانى: ما يتفق فى المعنى فقط مع اختلاف الترجمة الحرفية له.

الجزء الثالث: الأمثال التى لم أهتد لمقابل لها. وفى هذا النوع قمت بترجمة المثل ترجمة حرفية، وحينما تراءى لى غموض المعنى قمت ببيان مدلوله ومضمونه.

هذا وسوف تتضمن هذه الأقسام الثلاثة الترجمة من العربية إلى الإسبانية وعكسها.

وهناك الأمثال التى تدور حول المواعظ والعبر، الحياة والموت، الصبر و القناعة، المرأة والرجل والزواج، الإنفاق والتوفير... إلى غير ذلك. لكننى آثرت عدم تصنيفها لعدم وجود أهمية لذلك هنا.

أولاً: أمثال تتفق لفظاً و معنى:

(أ) أمثال عربية ومقابلها بالإسبانية:

١ - لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد .

No dejas para manaña lo que puedes hacer hoy.

٢ - ابن آدم يتربط من لسانه والبهيم من ودانه.

Al hombre por la palabra y el buey por el cuerno.

٣ - كل الطرق توصل إلى روما.

Todos los caminos conducen a Roma.

٤ - كل اللى يعجبك والبس اللى يعجب الناس.

Comer a gusto y vestir al uso.

٥ - لما تقع البقرة تكتر سكاكينها.

Cuando cae la vaca, aguzar los cuchillos.

٦ - يدور على إبرة فى كومة قش.

Es buscar aguja en pajar.

٧ - الوحدة خير من جليس السوء.

Más vale estar solo que mal acompañado.

٨ - زى السمك فى الميه.

Como el pez en el agua.

٩ - أبو جعران فى بيته سلطان.

Cada uno en su casa es rey.

(ب) أمثال إسبانية ومقابلها بالعربية:

1 - No es oro todo lo que reluce.

ليس كل ما يلمع ذهباً.

2 - Perro ladrador, poco mordedor.

كلب ينبح ميعضش.

3 - Quien al cielo escupe a su cara le cae.

التفة إن تفتها لفوق تيجى على الوش.

4 - Más vale pájaro en mano que ciento volando.

عصفور فى اليد خير من ألف على الشجرة.

5 - Las paredes oyen.

الحيطان لها ودان.

6 - En boca cerrada no entran moscas.

البق المقفول ميدخلوش دبان.

7 - Afortunado en el juego, desgraciado en amor.

السعيد فى اللعب، تعيس فى الحب.

8 - El hombre propone y Dios dispone.

العبد فى التفكير والرب فى التدبير.

ثانيًا: أمثال تتفق فى المعنى فقط:

(١) أمثال عربية ومقابلها بالإسبانية:

١ ـ يا مربى فى غير ولدك، يا بانى فى غير ملكك.

Quien da pan a perro ajeno, pierde el pan y pierde el perro.

٢ ـ هذا الشبل من ذاك الأسد.

De tal palo tal astilla.

٣ ـ زمار الحى لا يطرب.

Nadie es profeta en su tierra.

٤ ـ مصائب قوم عند قوم فوائد.

Desgracia de todo, beneficio para pocos.

٥ ـ لما يقع العجل تكتر سكاكينه.

Del árbol caído todos hacen leña.

٦ ـ ضربوا الاعور على عينه قال خسرانه خسرانه.

Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo, ni gano.

٧ ـ البيض الممشش يدّحرج على بعضه.

Cada oveja con su pareja.

٨ ـ خد من التل يختل.

Gota a gota, el mar se agota.

٩ ـ اللى معاه قرش يساوى قرش.

Tanto vales, tanto tienes.

(ب) أمثال اسبانية ومقابلها بالعربية:

1 - Júntate a los buenos y serás uno de ellos.

من جاور السعيد يسعد.

2 - Cuando la rana tuviera pelo, sereís vos bueno.

تشوف حلمة ودنك.

3 - De gran subida, gran caida.

ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع.

4 - A río revuelto, gananica de pecadores.

يصطاد فى الميه العكرة.

5 - Ni todos los que estudian son etrados ni todos los que van a la guerra son soldados.

ما كل من صف الأوانى قال أنا حلوانى ولا كل من ركب الحصان كان خيال.

6 - A buen entendedor, pocas palabras bastan.

كل لبيب بالإشارة يفهم.

7 - A burro muerto, cebada al rabo.

بعد سنه وست اشهر جت المعددة تشخر.

8 - Todo lo nuevo aplace.

الغربال الجديد له شده.

9 - Ser más el ruido que las nueces.

الصيت ولا الغنى.

ثالثًا: أمثال لم أهتد لمقابل لها:

(١) أمثال عربية وترجمتها:

١ـ احنا اخوات وربنا خلق وفرق.

Somos hermanos y Dios nos creó y nos diferenció. (Quiere decir: Dios que creó los hermanos de un mismo padre y una misma madre, les hizo diferenciar en cuanto a actitud, tallay color).

٢ـ اللى يستره ربنا ميفضحوش مخلوق.

Quien Dios protege, nadie puede escandalizarlo. (O sea cuando Dios ama a una persona y la protege, nadie puede hacerle daño).

٣ـ اللى يسرق البيضه، يسرق الجمل.

Quien roba el huevo, roba el camollo. (Es decir: aunque el huevo es pequeño, quien puede robarlo

será capaz de robar algo más grande. lo que significa que el gran mal nace de uno pequeño).

٤ـ الكدب ملوش رجلين.

La mentira no tiene patas. (O sea uno no puede seguir mintiendo todo el tiempo, babrá un momento en que la gente descubrirá tales mentiras).

٥ـ الفرح الدايم يعلم الرقص.

Las fiestas seguidas enseñan a bailar. (Se dice cuando las circunstancias afectan a has personas).

٦ـ المساواة فى الظلم عدل.

La igualdad en la injusticia es justicia. (Quiere decir si la injusticia es general y abarca a toda la gente, entonces no habrá previlegios y es en cierto modo justicia)

(ب) أمثال إسبانية وترجمتها:

1- Gallo que no canta, algo tiene en la garganta.

الديك اللى ميصحش، حاجة فى زوره مطمنش.(ويضرب هذا المثل لمن يظل صامتاً فى مناقشة تخصه، وربما كان ذلك نتيجة خوف أو شىء من هذا القبيل).

2- De dinero y calidad, la mitad la mitad.

فى الفلوس والجودة: النصف النصف. (ويضرب المثل فى المبالغة عند الحديث عن حجم ثروة أحد).

3-El que roba a un ladrón, tiene cien años de perdón

اللى يسرق حرامى، يأخذ عفو مائة سنة. (ويضرب للعفو والصفح لمن يسرق أو يحتال على لص).

4 -El comer y el rascar, todo es empeza.

الأكل والهرش، مسألة بدء. (أى أنه ليس كاف ما يحصل عليه من مكسب، بل يراد المزيد).

5 - El buey suelto bien se lam

التور السايب، يلحس أفضل. (ويضرب هذا المثل للحث على الحرية).

وصادفتنى أمثال فى إحدى اللغتين ذات دلالة مغايرة لما فى اللغة الأخرى كما فى مثال: «لبس البوصة تبقى عروسة»، بينما نجد فى الإسبانية:

"Aunque la mona se vista de seda, mona se queda"

(ويعنى: أنه مهما ارتدت القردة من حرير، فستظل قردة).

ومن الأمثال ما يدل على التفاؤل أو التشاؤم فنحن نقول فى عاميتنا: «عروسة السبوت، يا يطلق يا تموت» نجد فى الإسبانية ما يقول:

"Los Martes ni te cases ni te embarques".

(ويعنى أن يوم الثلاثاء لا تتزوج به ولا تركب البحر).

وهناك أمثال ذات صبغة دينية كان مصدرها الكتب السماوية ـ من إنجيل و قرآن أو حديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ـ تداولتها الالسنة كاملة أو مختصرة على أجزاء يسيرة منها تبرز المعنى. وبعض تلك الأمثال لها مقابل فى اللغة الإسبانية كمثال:

١ـ هل جزاء الإحسان إلا الإحسان.(سورة الرحمن، آيه٦٠)

Amor con amor se paga.

٢ـ ولماذا تنظر القذى الذى فى عين أخيك، وأما الخشبة التى فى عينك فلا تفطن لها. (إنجيل متى، الإصحاح السابع، الآية ٣)

Ver la paja en el ojo ajeno, y no la viga en el propio.

٣ـ العين بالعين، والسن بالسن. (سورة المائدة آيه ٤٥)

Ojo por ojo, diente por diente.

٤ـ المرء على دين خليله. (حديث شريف)

Dime con quien andas, y te diré quien eres.

والأمثال العامية ليست قاصرة على تلفظ بعض الناس بها حينما تأتى مناسبة مشابهة لتلك التى قيل فيها المثل، بل إن بعض الأدباء أوردوها فيما دونوه من أدب قصصى، كما نشاهد فى «صاحب الحان» ليحيى حقى فى مجموعة صح النوم:

... ويجوس خلال الموائد صاحب الحان. وهو رجل بدين، خفيف الحركة، ضخم الرأس، قصير القامة، بشوش الوجه،

يعرف الجميع ويناديهم بأسمائهم فعل الصديق بصديقه. وقد سألته مرة كيف اختار هذه المهنة؟ ألأنه ورثها عن أبيه، أم لأنه هو أيضاً من عشاق الخمر؟ وعندنا مثل يقول «إذا تابت البغى انقلبت قوادة»

... Paseaba el dueño del bar entr las mesas. Es un hombre gordo, ágil, cabezón, baj y sonriente, conoce a todos sus clientes y les llama con sus propios nombres como si fueron amigos. Le pregunté una vez acerca de su trabajoy cómo lo eligió, y si era por herencia o afición al vino o como dice el refran: **"Cuando la puta hace penitencia llega a ser cabrona".**

وفى هذه القطعة نرى أنه ليس هناك داع لشرح المثل لأن الترجمة الحرفية له قد أعطت نفس المعنى.

أما فى قصة «الحرب» لأحمد رجب من نهارك سعيد فقد جاء فيها:

... ويتبدى ذكاء المرأة الشرقية الفطرى فى اللجوء إلى الأمثال الشعبية، حيث نرى الأمثال مزودة بالموسيقى اللفظية التى تكفل لها الانتشار والذيوع...

هل من المعقول مثلاً أن يكون مؤلف هذه الأمثال رجلاً:

لولا جارتى لانفقعت مرارتى(١) - يغور الشهد من وش القرد(٢) - اللى متعرفش ترقص تقول الأرض عوجة(٣) - تحت البراقع سم ناقع(٤)...

كذلك من الأمثال التى أطلقتها جدتى مثل شعبى آخر فقالت: «لما يشبع الحمار يبعزق عليقه(٥)» لماذا يفعل الحمار ذلك؟ لأنه حمار طبعاً...

La inteligencia innata de la mujer oriental se descubre al recurrir al refrán populare el cual está provisionado con rima, que le permite la fomentación y la prolongación.

Será posible pues, que el autor de los siguientes refranes sea un hombre? : - **Si no fuera me vicina me había rajado las entrañas.**

- Que se vaya la miel al diablo, si viene del mono.

- la que no sabe bailar dice que la tierra es torcida.

- Bajo los velos, acerbos venenos.

He aquí otro proverbio popular de mi a abuela:**"Cuando el burro se harta de comer, golpea se alfalfa"**. Y porqué lo hace el burro. Pues, porque es burro.

وعند إرادة ترجمة ما بهذا النص من أمثال ترجمة حرفية لا نجد المعنى واضحاً، ولذا يستلزم الأمر شرح كل مثل على حدة حتى يتضح المعنى المراد.

١- فالمثل لولا جارتى لانفقعت مرارتى: يدل على مواساة الجارة، فلولاها لماتت صديقتها من الغيظ والكمد.

٢- ويغور الشهد من وش القرد: يضرب فى الشىء الحسن يكره لأنه من قبيح الخلقة والخلق.

٣- اللى متعرفش ترقص تقول الأرض عوجه: ويضرب للجاهل الذى لا يريد إظهار عدم معرفته بالشىء، فيعيب على مالا يعاب.

٤- تحت البراقع سم ناقع: أى لا يغرنك منه الظاهر الحسن، و يضرب للحسن الظاهر القبيح الباطن.

٥- لما يشبع الحمار يبعزق عليقه: أى إذا شبع الحمار بعثر علفه. ويضرب للشخص تكثر نعمته فيسىء استعمالها. وهذا المثل من الممكن وجود مثل مقابل له ألا وهو.

Bien canta Marta cuando está harta.

وفى قصة «أولنا الولد» لخيرى شلبى:

... إن كان واعيا قيراط فأنا أفهمها وهى طايرة. والأمر على هذا النحو يا خال: ما الذى يدعو رجلا كهذا لأن يثق فى كل هذه الثقة، مع أنه لم يعرف أى شىء عن حياتى؟ إنما هو يضرب عصفورين بحجر واحد كما يقول عمى الكبير.

... Si él es listo, yo la cojo en el aire (la saco al vuelo). El asunto es lo siguiente tío: que es lo que lleva a un hombre como éste confiar tanto en mí, si apenas me conoce. A menos que **"quiere matar dos pájaros de un tiro"**, como dice mi gran tío...

وهنا نجد أن لترجمة هذا المثل ترجمة مقابلة فى الإسبانية.

ومن قصة «أطياف ديسمبر» لمى خالد:

... منال وهدى.. شقة ٨ وشقة ١٠ ... ضمهما المكان والفترة و عشق حديث الشعراء والتمرد السلبى على المعهد المتوسط الذى لفظهما مع ألوف آخرين يتشاركون اللهفة على الكسب بلا مبادرة ذاتية... وانتماؤهما لشريحة اجتماعية تنوء تحت مسوخ كل ما هو أوسط.. كراقصى السلالم ودخيل البصلة وقشرتها...

... Manal y Hoda.. apartamento 8 y 10 ... Les junta el lugar, el período, el amor a las tertulias poéticas, la rebelión pasiva contra el instituto del cual fueron echados como otros tantos compartiendo con ellos la ansia de ganar sin ninguna autoiniciativa y su pertenencia a la misma clase social, cayendo bajo la mostruosidsd de todo lo que tenga caracter mediano como "**las bailarinas de escaleras... o como quien meta la mano entre padre y hermano...**

وفى هذه القطعة نرى ذكر الأمثال مقتصراً على جزء منها، فالأول: زى اللى رقصوا على السلالم لا اللى فوق شافوهم ولا اللى تحت شافوهم، ويضرب لمن يحاول أمراً يذكر به فيفعله فى الخفاء. وهنا يجب شرح المثل أولاً لعدم الاهتداء لمقابله، وثانياً لبيان مدلوله.

أما بالنسبة إلى مثل: يا داخل بين البصلة وقشرتها ما ينوبك إلا صنتها، يقابله بالإسبانية:

Entre padre y hermanos, no metes tú las manos

وغير ذلك كثير من الأمثال.

ومن المفارقات التى صادفتنى أثناء عملى هذا: أنى وجدت أمثالاً قد ذكر جامعها ما تدل عليه. لكننا الآن نجد أن تلك الأمثال تدل على معان غير التى ضربت لها. وليس الزمن بين ظهور تلك الأمثال مدونة وبين ما نسمعه الآن كبيراً، كما فى مثل:

«زى اللى رقصوا على السلالم، لا اللى فوق شافوهم ولا اللى تحت شافوهم». حيث ذكر العلامة المحقق أحمد تيمور باشا فى كتابه الأمثال العامية الذى صدر عام ١٩٤٩ بياناً لهذا المثل وهو: «يضرب هذا المثل لمن يحاول أمراً يذكر به فيفعله فى الخفاء فهو كالراقص على السلم لا يراه من فى أعلى الدار ولا من فى أسفلها فكأنه لم يفعل شيئاً». (ص.١٦٤).

بينما ما نفهمه منه الآن هو أن هذا المثل يضرب فيمن يتردد بين أمرين لا يدرك أحدهما، يرادفه قولهم: «لا طال بلح الشام ولا عنب اليمن».

وكما نجد فى مثل: «أعلى ما فى خيلك اركب»، ويراد به: اظهر أمام الناس بحقيقتك ولا تظهر بالضعة وأنت على العكس، أو متع نفسك بأطيب ما وهبك الله من النعم (كما ذكر العلامة أحمد تيمور باشا) . لكننا اليوم نجده يضرب فى معنى: ابذل ما وسعك فلن تستطيع أن تنال شيئاً.

ومن المفارقات أيضاً، أن أمثالاً عامية نجد لها مقابلاً لفظياً باللغة الإسبانية لكن مضرب المثلين مختلف تماماً. كما فى مثل: «زى الخاتم فى صباعى» فبينما نجد معناه فى عاميتنا أنه يضرب لشخص تابع، لصيق. نجد معناه فى اللغة الإسبانية: أنه يضرب فيما يطابق تمام المطابقة. والمعنى بين المضربين كما ترون كبير.

ومن طرائف الأمثال ويستوجب النظر ويستحق الدراسة ما نشاهده من أمثال لا تتفق لفظاً ومعنى فقط، بل يتعدى ذلك إلى نبرة الصوت كما فى قولنا: رايحين فين؟ ... المولد جايين منين؟ ... من المولد. وهنا تختلف نبرة الصوت. ففى الأول يكون الصوت ممتلئًا بالحيوية والانشراح، تعبيراً عن السعادة والفرح. بينما فى الثانى نجد النبرة قد خفت حدتها وتميزت بالضعف والتراخى، وذلك نتيجة للتعب والإرهاق ويقابله بالإسبانية:

¿ A dónde vais? A la guerra. ¿ De dónde venís? De la guerra. (Dícese dando a entender cuán briosos van los mazos â lá guerrá, sin experiencio, y cuan mansos y quebrantados vuelven de ella, sin haber logrado sus altos pensamientos, a lo primero responden orgullosos, a la segundo marchitos y en tono bajo).

ومما هو جدير بالدراسة كذلك ما نشاهده من تغير ألفاظ الأمثال، تبعاً لتغير أزمنتها، ومضمونها واحد كما فى :

1- Cuando cae la vaca, aguzar los cuchillos. Del árbol caído todos hacen leña.

ـ لما تقع البقرة تكتر سكاكينها. والأول كان يقال قديماً، بينما ما يستعمل هو الثانى.

2- ¿ A dónde vais? Al toro. ¿ De dónde venís? Del toro. ¿ A dónde vais? A la guerra. ¿ De dónde venís? De la guerra.

- رايحين فين؟ المولد. جايين منين؟ من المولد. وهنا نرى أن الاستعمال الأول هو السائد بينما الثانى كان يستعمل قديماً.

وبعد فتلك هى أمثالنا العامية، عرضت بعضاً منها فى إيجاز، لكننى كنت أمينة فيما قدمت، صادقة فيما عرضت، محافظة قدر استطاعتى على إعطاء صور الروح المصرية فى حياتها ومسلكها وتعبيراتها. وقد حاولت ما وسعنى الجهد أن أبرز المعنى دون أن أتقيد بمنهج ثابت فى الترجمة. فلقد قمت بالترجمة حرفياً حينما رأيت ذلك مظهراً للمعنى الذى أريده والذى تقتضيه اللغة التى أترجم إليها. وقد تجنبت ذلك حينما رأيت أن الترجمة الحرفية لا تبلغنى إلى ما أريده. وليس فى ذلك خلط بين نظريات الترجمة، ذلك لأن هدفى كان الوصول إلى إيضاح المعنى فى كلتا اللغتين.

وأرجو أن أكون قد وفقت فيما أردت وأصبت فيما سددت، وأن يكون ما قدمته مبيناً لهدفى، مفصحاً عن مقصدى، وأختتم هذا البحث بذكر مجموعة من الأمثال وما يقابلها دون دراسة أو تعليق. واسأل الله التوفيق.

١- لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد.

No dejas para mañana lo que puedes hacer hoy.

٢- ابن آدم يتربط من لسانه والبهيم من ودانه.

Al hombre por la palabra y el buey por el cuerno.

٣- كل الطرق توصل إلى روما.

Todos los caminos conducen a Roma.

٤- كل اللى يعجبك والبس اللى يعجب الناس.

Comer a gusto y vestir al uso.

٥- لما تقع البقرة تكتر سكاكينها.

Cuando cae la vaca, aguzar los cuchillos.

٦- يدور على إبرة فى كومة قش.

Es buscar aguja en pajar.

٧- الوحدة خير من جليس السوء.

Más vale estar solo que mal acompañado.

٨- زى السمك فى الميه.

Como el pez en el agua.

٩- ليس كل ما يلمع ذهباً.

No es oro todo lo que reluce.

١٠- كلب ينبح ميعضش.

Perro ladrador, poco mordedor .

١١- التفة إن تفتّها لفوق تيجى على الوش.

Quien al cielo escupe a su cara le cae.

١٢- عصفور فى اليد خير من ألف على الشجرة.

Más vale pájaro en mano que ciento volando.

١٣- الحيطان لها ودان.

Las paredes oyen.

١٤- البق المقفول ميدخلوش دبان.

En boca cerrada no entran moscas.

١٥- السعيد فى اللعب، تعيس فى الحب.

A fortunado en el juego, desgraciado en amor.

١٦- العبد فى التفكير والرب فى التدبير.

El hombre propone y Dios dispone.

١٧- يا مربى فى غير ولدك، يا بانى فى غير ملكك.

Quien da pan a perro ajeno, pierde el pan y pierde el perro.

١٨- هذا الشبل من ذاك الأسد.

De tal palo tal astilla.

١٩- زمار الحى لا يطرب.

Nadie es profeta en su tierra.

٢٠- مصائب قوم عند قوم فوائد.

Desgracia de todo, beneficio para pocos.

٢١- لما يقع العجل تكتر سكاكينه.

Del árbol caído todos hacen leña.

٢٢- ضربوا الاعور على عينه قال خسرانه خسرانه.

Desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo, ni gano.

٢٣- البيض الممشش يدّحرج على بعضه.

Cada oveja con su pareja.

٢٤ـ خد من التل يختل.

Gota a gota, el mar se agota.

٢٥ـ اللى معاه قرش يساوى قرش.

Tanto vales, tanto tienes.

٢٦ـ من جاور السعيد يسعد.

Júntate a los buenos y serás uno de ellos.

٢٧ـ لما تشوف حلمة ودنك.

Cuando la rana tuviera pelo, sereís vos bueno.

٢٨ـ ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع.

De gran subida, gran caida.

٢٩ـ يصطاد فى الميه العكره.

A río ervuelto, ganancia de pescadores.

٣٠ـ ما كل من صف الأوانى قال أنا حلوانى، ولا كل من ركب الحصان خيال.

Ni todos los que estudian sonletrados ni todos los que van ala guerra son soldados.

٣١ـ كل لبيب بالإشارة يفهم.

A buen entendedor, pocas palabras bastan.

٣٢ـ بعد سنة وست اشهر جت المعددة تشخر

A burro muerto, cebada al rabo.

٣٣ـ الغربال الجديد له شدّه.

Todo lo nuevo aplace.

٣٤ـ الصيت ولا الغنى.

Ser más el ruido que las nueces.

٣٥ـ هل جزاء الإحسان إلا الإحسان(سورة الرحمن، آيه٦٠).

Amor con amor se paga.

٣٦ـ ولماذا تنظر القذى فى عين أخيك، وأما الخشبة التى فى عينك فلا تفطن لها. (إنجيل متى، الإصحاح السابع، الآية ٣)

Ver la paja en el ojo ajeno, y no viga en el propio.

٣٧ـ العين بالعين، والسن بالسن (سورة المائدة آيه ٤٥)

Ojo por ojo, diente por diente.

٣٨ـ المرء على دين خليله (حديث شريف).

Dime con quien andas, y te diré quien eres.

٣٩ـ العقل السليم فى الجسم السليم.

Alma sana en cuerpo sano.

٤٠ـ عمر الشقى بقى.

Bicho malo nunca muere.

٤١ـ من برّه هلاً هلاً ومن جوّه يعلم الله.

Botas y gabán encubren mucho mal.

٤٢ـ كل وقت وله أدان.

Cada hecho requiere su tiempo.

٤٣ـ خليك ورا الكداب لحد باب الدار.

Con el mentiroso hasta la puerta.

٤٤ـ يطلع من حفره يقع فى ضحديره.

Saltar del sarten y dar en has brasas.

٤٥ـ اللى يزرع شر يحصد شر.

Quien siembra espinas, abrojos coge.

٤٦ـ السلف تلف والرد خساره.

Quien presta, no cobra; si cobra, no todo; si todo, no tal; y si tal, enemigo mortal.

٤٧ـ الكلام لك يا جاره.

A vos digo, mi nuera; entendedlo vos, mi suegra.

٤٨ـ احضر أردبك يزيد.

El ojo del amo engorda el caballo.

٤٩ـ يموت المتعلم وهو يتعلم.

Sakmón muriendo de un niño aprendiendo.

٥٠ـ جبنا فى سيرة القط، جه ينط.

Hablando del rey de Roma, por la puerta se asoma.

٥١ـ لبس الطوبه تبقى كركوبه.

Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.

٥٢ـ خليك أول الحمير ولا تكنش آخر البغال.

Más vale ser cabeza de ratón que cola de león.

٥٣ـ يؤتى الحذر من مأمنه.

Donde menos se piensa, salta la Liebre.

٥٤ـ باب النجار مخلع.

En casa del herrero, cuchillo de palo.

٥٥- محدش ينشر غسيله الوسخ.

La ropa sucia se lava en casa.

٥٦- اللى تعرفه أحسن من اللى متعرفوش.

Más vale malo conocido que bueno por conocer.

٥٧- كل فوله ولها كيال.

En cada tierra, su uso.

٥٨- لا يرحم ولا يسيب رحمة ربنا تنزل.

El perro del hortelano, ni come las berzas ni las deja comer.

٥٩- مال الجنازه حاره، قالوا كل واحد يبكى حاله.

Muchos van a casa del muerto y cada uno llora su duelo.

٦٠- اطعم الفم تستحى العين.

Dame pan y llámame tonto.

٦١- الجواب يقرأ من عنوانه.

Por la muestra se conoce el paño.

٦٢- البغل العجوز ما يخفش من الجناجل.

Pájaro viejo no entra en jaula.

٦٣- كل واحد عارف شمس داره تطلع منين.

Cada uno sabe donde le aprieta el zapato.

٦٤- كل برغوت على قد دمه.

A chico pajarillo, chico nidillo.

٦٥- تيجى تصيده يصيدك.

A la veces de cazar pensamos, cazados quedamos.

٦٦- بدل ما أقول للعبد يا سيدى، أقضى حاجتى بإيدى.

A lo que puedes solo, no esperes a otro.

٦٧- علمناهم الشحاته، سبقونا على الابواب.

Acogí un ratón en mi agujero y tornóseme heredero.

٦٨- تعلّم فى المتبلم.

Martillar en hierro frío.

٦٩- المال الحرام ميدمش.

Los bienes mal adqueridos, a nadie han enrequecido.

٧٠ - ادى العيش لخبازه ولو ياكل نصه.

Cada cual es maestro en su arte.

٧١- كل شيخ وله طريقه.

Cada maestrillo tiene su librillo.

٧٢- دوام الحال من المحال.

No hay bien ni mal que cien años dure.

٧٣- ادينى عمر وارمينى البحر.

Dame ventura y échame en la rúa.

٧٤- اللى معندوش مخ تتعبه رجليه.

Quien no tiene cabeza, tiene pies.

٧٥- اللى يعيش ياما شوف.

Vivir para ver.

٧٦- زى القطط، ياكلوا وينكروا.

EL gato no conoce amo.

٧٧- على الأصل دوّر.

De casta le viene al galgo.

٧٨- على قد لحافك مد رجليك.

Extender la pierna hasta donde llega la sábana.

٧٩- ضرب الحبيب زى أكل الزبيب.

Coces de yegua, amor es para el rocín.

٨٠- يا فاحت البير ومغطيه لابد من وقوعك فيه.

Cae en el hoyo quien lo abrió para otro.

٨١- لجل الورد ينسقى العليق.

No es por el huevo, sino por el fuero.

٨٢- الصبر مفتاح الفرج.

A cualquier dolencia es remedio la paciencia.

٨٣- إن أكرمت اللئيم تمردا.

Cría cuervos y te sacaran los ojos.

٨٤- عمر الرايب ما يرجع حليب.

De los 40 para arriba no te mojes la barriga.

٨٥- كما تدين تدان.

A cada cerdo el llega su san Martín.

٨٦- قالوا يا حما ماكنتيش كِنّه، قالت كنت ونسيت.

No se acuerda el cura de cuando fue sacritán.

٨٧- مفيش ورد من غير شوك.

No hay rosa sin espina.

٨٨- محدش يشترى سمك فى ميه.

No hay que vender la piel del oso antes de haberlo matado.

٨٩- ينفخ فى قربه مقطوعه.

Predicar en desierto, sermón perdido.

٩٠- على الباغى تدور الدوائر.

Donde las dan, las toman.

٩١- فى التأنى السلامه وفى العجلة الندامه.

Más vale medir y remedir, que cortar y arrepentir.

٩٢- الدنيا زى ما تعطى زى ما تاخد.

Días de mucho, vísperas de nada.

٩٣- أعمل الخير لأهله ولغير أهله.

Haz el bien y no mires a quien.

٩٤- إذا كان الكلام من فضه فالسكوت من ذهب.

La palabra es plata y el silencio es oro.

٩٥- الكلب لو بص لحاله ما هز ودانه.

El corcovado no ve la su corcova sino la ajena

٩٦- اللى تعرفه أحسن من اللى متعرفوش.

Más vale conocido que bueno por conocer.

٩٧- الطمع يقل ما جمع.

Quien todo lo quiere, todo lo pierde.

٩٨- قالت الحله للمغرفه: يا سوده يا محرفه.

Dijo la sartén a la caldera: Tirte allá culinegra.

٩٩- تسلم الشدة اللى تبيّن عدوى من حبيبى.

Echate a enfermar, veras quien te quiere bien o quien te quiere mal.

١٠٠- إذا كان رب البيت بالدف ضارباً، فشيمة أهل البيت كلهم الرقص.

Si el prior juega a los naipes, ¿ Qué haran los frailes?

١٠١- من يطلب الحسناء لا يغله المهر.

Sarna con gusto, no pica.

١٠٢- الغايب ملوش نايب.

Quien fue a Sevilla, perdió su silla.

١٠٣- اللى يطاطى ياخد على قفاه.

Quien mucho se baja, el culo enseña.

١٠٤- يا بخت من بكانى وبكى علىّ، ولا ضحكنى وضحك الناس علىّ.

Quien bien te quiere, te hará llorar.

١٠٥- من قتل يقتل ولو بعد حين.

Quien a hierro mata, a hierro muere.

١٠٦- اللى يعوزه بيتك يحرم على الجامع.

Primero son mis dientes, que mis parientes.

١٠٧- حبيبك يبلع لك الزّلط.

Quien bien quiere a Beltran, bien quiere a su can.

١٠٨- الصبر يبلغ الأمل.

Poquito a poco hila la vieja el copo.

١٠٩- كتر الكلام يعلّم الغلط.

Mucho hablar, mucho errar.

١١٠- عمر العدو ما يبقى حبيب، وعمر شجرة التين ما تطرح زبيب.

No se puede pedir peras al almo.

١١١- كما تدين تدان.

Como midieras, serás medido.

١١٢- معظم النار من مستصغر الشرر.

Un grano no hace granero, pero ayuda a su compañero.

١١٣- خدوا فالكم من عيالكم، وخدوا الحكمة من أفواه المجانين.

Los niños y los locos dicen la verdad.

١١٤- الأعور ملك فى بلاد العميان.

En el país de los ciegos,el tuerto es rey.

١- إحسان الفرحان: خيرها بغيرها، بيروت، دار الباحث، ١٩٨٧.

٢- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٣.

٣- أحمد تيمور باشا: الكنايات العامية، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٩٥٥.
الأمثال العامية، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٩٤٩.

٤- أحمد رجب: نهارك سعيد، آمون، القاهرة، ١٩٨٥.

٥- المفضل الضبي: أمثال العرب، قسطنطينية، مطبعة الجوائب، ١٣٠٠هـ.

٦- بشير العيسوى: الترجمة الى العربية، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٦.

٧- خيرى شلبى: أولنا الولد، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٠. وثانينا الكومى، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢. وثالثنا الورق، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥.

٨- سامية عطا الله: الأمثال الشعبية المصرية، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٨٧.

٩- سليمان محمد سليمان: العامية فى ثياب الفصحى، القاهرة، مكتبة النهضة. د.ت.

١٠- عبد المجيد عابدين: الأمثال فى النثر العربى القديم، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٥٦.

١١- عزة عزت: الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٧.

١٢- محمد عبد اللطيف هريدى: فن الترجمة الأدبية، جامعة عين شمس، ١٩٨٩.

١٣- محمد قنديل البقلى: وحدة الأمثال العامية، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٨.

١٤- محمود تيمور: مشكلات اللغة العربية، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦.

١٥- مى خالد: أطياف ديسمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٦- يحيى حقى: صح النوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.
– قنديل أم هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

١٧- يوسف إدريس: جمهورية فرحات، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨١.
– أنا سلطان قانون الوجود، مكتبة مصر، القاهرة.

Bibliografía:

1- Iribarren, Jose María: El porque de los dichos, Madrid, Aguilar, 1974.

2- Maldonado, Felipe C.R., Refranero clásico español, Madrid, Taurus, 1985.

3- Gross, Ramón García - Pelayo Y: Larousse diccionario de la lengua española, Barcelona, 1987.



مقتطفات من رسم تحت الزجاج،
من لوحة دعاية لأحد الوشامين.
بريشة أحمد حسن السيد، من مدينة
شبين القناطر، محافظة القليوبية؛
مصر. غير مؤرخ. مجموعة سعد
كامل، القاهرة.

الاحتفالات الرمضانية في مصر

في العصر الحديث

«دراسة تاريخية وميدانية»

د. شوقى عبدالقوى عثمان حبيب

لم تحظ مناسبة من المناسبات فى أى مكان وزمان باحتفاء واحتفال كما حظى شهر رمضان، فالاحتفال به ممتد من بدايته إلى نهايته، وليس الامتداد زمنياً فقط، ولكنه امتداد مكانى أيضًا؛ حيث يحتفل به جميع المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. ورغم ما فى هذا الشهر ـ خاصة حينما يهل فى الصيف ـ من عناء، إلا أن الجميع ينتظرونه بشوق ويحزنون لفراقه، ولا يحظى شهر من شهور العام بحب الجميع وتشوقهم له كباراً وصغاراً، نساءً ورجالاً مثل ما يحظى به شهر رمضان، فهو شهر التلاقى والولائم والدعوات والزيارات للكبار واللعب للصغار.

ويمكننا القول: بإن شهر رمضان بأكمله من أول يوم إلى آخر يوم فيه شهر احتفالى. وهو الشهر الذى تحتفظ فيه ذاكرة الإنسان بكثير من ذكرياته، وهو الشهر الذى يحن إليه دائمًا ويتحدث عنه البشر كأنه بشر مثلهم «والله جرى، وحشنا، خيره كتير، ماحسناش بيه، كريم..... وهكذا.

وشهر رمضان هو الشهر العربى الوحيد الذى كان يحتفل فيه برؤية الهلال احتفالاً ضخماً. وقد استمر موكب الرؤية إلى خمسينيات هذا القرن، أيضًا هو الشهر الذى يشهد هذا الجوال السائر فى جوف الليل ضارباً طبلته أو بازته منادياً على الناس والجميع سعيد به ولا يشعرون بقلق تجاهه؛ لأنه أقض مضاجعهم، بل ينتظرونه بلهفة وشوق.

هى مظاهر خاصة بهذا الشهر فقط... فكيف كان يحتفل بشهر رمضان فى مصر منذ البداية وكيف صار الاحتفال الآن، وقد رأى الباحث أن يبدأ الموضوع تاريخيًا منذ وصول العثمانيين إلى مصر إلى الآن، وهو ما أصطلح على تسميته بالعصر الحديث تاركًا مصر فى العصر الإسلامى إلى بحث آخر.

فبوصول العثمانيين مصر بدأ عصر جديد، فبعد أن كانت مصر تحكم من القاهرة أصبحت تحكم من اسطنبول، فبعدت المسافة بين الحاكم والمحكوم بالإضافة إلى البعد الطبقى والنفسى والاستعلائية تجاه المحكومين، والتى عانى منها شعب مصر طوال تاريخه ـ ولازال ـ ولكن هل أثر هذا البعد المكانى على المظهر الاحتفالى لشهر رمضان باعتبار أن الحكام كان لهم دور ملموس فى الاحتفال، وهذا ما سنتلمسه فى وصف رائع لرحالة تركى زار مصر ـ أحد بلدان الإمبراطورية العثمانية ـ أواخر القرن السابع عشر. فلنقرأ معه مادبجته يداه ومارأته عيناه.

يوجد فى مدينة «مصر» العظيمة إثنا عشر احتفالا بالأعياد واحتفال (موكب) ليلة المحتسب هو احتفال عظيم، والعاشقون

العارفون يطلقون على هذا الاحتفال «عيد النسوان»، ذلك أنه فى هذه الليلة لا يمكن السيطرة أو التحكم فى النساء فى مدينة مصر فلابد لهن فى هذه الليلة من الذهاب للفرجة على الاحتفال والموكب، وذلك لأنه فى وثيقة عقد الزواج قد زوجن بشرط الذهاب إلى الاحتفال فى هذه الليلة. هذا هو القانون والنظام المصرى. وقبل أسبوع (من بداية الاحتفال) يقمن باستئجار الحوانيت فى الأسواق السلطانية مقابل بضعة قروش، أو يذهبن إلى بيوت معارفهن، وخلاصة الكلام أن بعض الرجال لا يستطيعون سؤال أهاليهم وعائلاتهم قائلين: أين كنت هذه الليلة؟ وجميع أهالى مصر ينتهزون فرصة أن الليلة ليلة غرة شهر رمضان المعظم ويقضون ليلتهم فى طرب ومرح وصفاء. وفى ليلة المحتسب هذه تظل جميع أسواق وحوانيت مصر مفتوحة حتى الصباح، ويتم تزيين مدينة مصر بمئات الآلاف من القناديل والمصابيح فى تلك الليلة، ويقوم كل شخص بتزيين واجهة حانوته، وينتظر كل شخص مع خلانه ومعشوقيه احتفال «موكب» المحتسب[١].

وسبب بداية هذا الموكب أنه فى عصر (من العصور) وقع شك وشبهة فى اليوم الذى سيوافق غرة شهر رمضان المعظم، وقد عجز جميع العلماء والأعيان والأمراء أرباب الديوان عن تحديد ذلك. وفى آخر الأمر اتفقوا على أن هذا من حساب وتقدير الأغا المحتسب، وفى ليلة التاسع والعشرين من شعبان المبارك يرسلون السيد المحتسب إلى ملاَّ (شيخ الإسلام) مصر وينبهون عليه بأن يستطلع خبر يوم الشك.

وهكذا يقوم المحتسب بموكبه بأخذ الخبر اليقين من قاضى العسكر ويبشر به السلطان.

وهكذا فإنه منذ ذلك الوقت أصبح مقنناً أن يخرج جميع عباد الله فى موكب إلى باب الشريعة (مشيخة الإسلام) ليستطلعوا الخبر، وقد ظل هذا الموكب رسماً وعادة قائمة حتى الآن، وإن الألسنة لتعجز عن أن تعبر عنه، والأقلام لا يمكنها وصفه وبيانه.

وفى ليلة الرؤية، التى تسمى أيضًا، ليلة يوم الشك؛ حيث لا يكون الناس متأكدين من ظهور الهلال، فى هذه الليلة يخرج السيد المحتسب ومعه رئيس الشرطة «وكل منهما معه خمسمائة من خيرة رجاله فى موكب عظيم، وتصحبهما فرقة موسيقية تقرع الطبول. ويدخل الموكب من باب العزب (أحد أبواب القاهرة) وبعد العصر يصل الموكب مقر الباشا (والى مصر) أو يصعدان إليه فى ديوان الغورى، وعندما يدخلان فى حضرة الباشا يقبلان الأرض ويقفان فى ثبات، وفى الحال يأمر الباشا بإلباس المحتسب خلعة فاخرة موشاة بالذهب والفضة، ويقوم الباشا ويضع بيده العمامة السليمية فوق رأس المحتسب ويزينها بعرفين (ريشتين) من المجوهرات السلطانية، ثم يقوم بالتنبيه عليه بأن يبلغ السلام الى أرباب الشرع وشيوخ المذاهب الأربعة وقاضى العسكر، ويطلب منه أن يتبين الأمر ويعرف هل غداً هو غرة رمضان المبارك أم لا، وينبه عليه أن يعرف الخبر السار ويزفه إليه، وعندما يقبل المحتسب الأرض يقوم كتخدا[٢] الباشا ويقول للباشا: «يا سلطانى أنتم رأيتم أن عبدكم المحتسب جدير بهذه الخلعة الفاخرة وبهذا العرف من الجواهر السلطانية، وطبقا للعرف السائد فإن الإحسان لا يكون إلا بالتمام». يقول ذلك مقبلاً الأرض وراجياً الباشا أن يركب فى الموكب الذى يضم عبيده من السقائين والتفكجية[٣] والشطار والجوقة الموسيقية وجميع الأغوات[٤].

ويقبل الباشا رجاءه، ويأمره قائلا: اذهب الآن وأدرك الموكب كما يقتضى الأمر ويقبل المحتسب الأرض مرة ثانية ويخرج بصحبة الكتخدا، ويحل كتخدا البوابين (كتخدا القابجية)[٥] محل المحتسب وكتخدا الباشا، ويتولى رئاسة جميع أغوات الباشا، وينعم عليه الباشا بخلعة فاخرة ويقبل الأرض ويمضى وعقب ذلك جاء المحتسب مع قادة العسكر من السبع بلوكات، والذين يتولون أمر الموكب وقد أنعم الباشا أيضاً على كل واحد منهم بخلعة متوسطة، ويطلب منهم الباشا اليقظة والبصيرة وينبه عليهم أن يحسنوا ضبط طوابيهم فى هذه الليلة، ويردون هم قائلين الأمر أمركم، ويقبلون الأرض ويخرجون. وبعد ذلك يأتى رئيس الشرطة مع الدويدار[٦] ويقبلان الأرض وينعم الباشا على كل منهما بخلعة فاخرة.

ويصدر لهما الباشا أيضاً تعليمات مشددة ويخرجان، وبعد ذلك يقف جميع عسكر الباشا فى ميدان القصر على أهبة الاستعداد. وفى البداية يقوم رئيس الشرطة مع الجلادين بتطهير الطريق، ويمرون بالموكب فى حضور الباشا. وبعد ذلك يمر بموكب التاتار (الذين يتولون وظيفة البريد)، وموكب الدلاة[٧]، وموكب المتطوعين وموكب الجاشنكير (الذى يعلى بمائدة السلطان أو الباشا)، وموكب الكلارجية[٨]، وموكب المهتار[٩]، وموكب السراجين وموكب واجب الرعاية[١٠] وموكب رؤساء القابجية (كبار البوابين) ثم فرسان الباشا التسعة بسروجهم ذات الجواهر بالطاسات فى أيديهم والمحتسب وكتخدا القابجية جنباً إلى جنب.

وكانت مهتار خانة[١١] الباشا تدق وتعزف، بينما تمر المواكب فى حضرة الباشا وتنزل من القلعة، ولا يوجد فى هذا الموكب راية أو علم أو بيارق أو علم رسول الله، وتنزل المواكب وفقًا لهذا الترتيب من باب الوزير، ويشارك فى كل بلوك من البلوكات السبعة مائتا جندى، ولا يزيد العدد عن ذلك، لأن هؤلاء الجنود يحصلون على عطايا وإنعامات بعد الموكب، ولو شارك عدد كبير من العسكر، فلن يكون فى مقدور المحتسب أن يمنحهم جميعاً العطايا والهبات.

وأمام عسكر الباشا يأتى رئيس الشرطة يليه إثنان من اليوزباشية وعساكر الجاويشية، وفى أيديهم الدبوس (آلة الحرب) ويليهم مائتان من المتطوعين ـ الجونليان[١٢] ـ وبعد ذلك يأتى ركب التفكجية. ثم موكب الشراكسة ومواكب المتفرقة[١٣] ثم يليه موكب العزب[١٤] ثم موكب الانكشارية، وبالإضافة إلى موكب شطار الباشا يأتى المحتسب وإلى جانبه موكب المشاة والفرسان.

وبهذا الترتيب تأتى جميع المواكب عند صلاة المغرب. أمام جامع محمود باشا فى ميدان الروملى، وتتوقف هناك، ويتوقف عزف الفرقة الموسيقية، ويؤدى السيد المحتسب وغيره من الأعيان صلاة المغرب.... وهكذا ينتهى موكب جميع أهل الحرف التى تحت سيطرة السيد المحتسب[١٥].

وكانت باقى احتفالات الناس برمضان كما هى لم تتغير فالزيارات العائلية والسهر حتى موعد السحور، وتجمع الناس فى المقاهى وقراءة القرآن وختمه فى المساجد، وعقد بعض البيوتات التى كان يحضر إليها المقرئون لختم القرآن، وكانت القناديل، حسبما يذكر أبو السرور، تضاء فى الأسواق والشوارع ويذكر أوليا جلبى طائفة تسمى «القندلجية» تضم مائتى فرد كان عملهم على وجه الخصوص هو تزيين الدكاكين بالفوانيس أثناء ليالى المولد وليالى رمضان[١٦].

ويبدو أن المظهر الاحتفالى لشهر رمضان لم يستثر علماء الحملة الفرنسية، أو لم يكن ضمن مشروعهم الوصفى فتناولوه فى عجالة؛ حيث يذكرون إنه فى شهر رمضان، وهو وقت صيام الأتراك (المسلمين)[١٧] وهو نفس موعد سفر المحمل إلى الحجاز يسرى أهل القاهرة عن أنفسهم، وبخاصة فى الليل، ومع ذلك، فإنه يرى بالميادين نهاراً جمهور من الحواة خاصة فى ميدان الرميلة فى سفح القلعة[١٨].

وكتب جومار «وفى مساء رمضان تبدو الشوارع مضاءة وصاخبة ويجتمعون بها فى أبهى ملابس العيد ويأكلون بلذة الحلوى والمآكل المسكرة وينغمسون فى كل أنواع التسالى وينتشر حشد هائل من الناس فى الشوارع وينشد رجال بصوت عال ابتهالات دينية تصحبها أصوات ناشزة للطبل والمزمار[١٩].

ويبدأ رمضان مع ميلاد هلال هذا الشهر، ويعلن عن ذلك موكب احتفالى يسبق بداية الشهر بيومين، ويتكون هذا الموكب من حشد كبير من الرجال يحمل بعضهم المشاعل، وبعضهم الآخر يحمل عصى يقومون بأداء حركات مختلفة بها. ويفتتح سير المواكب الآتية آخرون يمتطون ظهور الجمال يضربون كؤوس معدنية، بينما يمتطى الآتية آخرون ظهور الحمير ويضربون كذلك على الطبل، أو يعزفون على بعض آلات النفخ الصاخبة ـ ويأتى بعد ذلك رجال يرتدون لباسًا أحمر وعلى رؤوسهم قلنسوات عالية متصل بها ثوب أبيض فضفاض يسقط على الظهر، ومقدمة القلنسوة مزينة بالنحاس، وهو لباس مشابه للباس الإنكشارية، ويختم الموكب شيوخ ممتطين صهوة خيول مجللة بفخامة[٢٠].

المظهر الآخر الذى استرعى انتباه علماء الحملة الفرنسية بعد الحواة ونوم النهار هو المسحر. ويبدو أن اهتمامهم به راجع إلى وجود ما يشبهه فى فرنسا؛ فلندعهم يحكون ويقارنون «يشبه المسحر من نواح عديدة أولئك الذين كما نسميهم نحن فى غالبية الأقاليم الغربية من فرنسا قبل ثورتنا بورنوبيل Bournabiles[٢١] وإن كان المسحر يمسك بطبلة صغيرة تسمى باز أو طبلة المسحر بدلا من تلك الأجراس الصغيرة التى يستخدمها البورنوبيل؛ إذ أن الأجراس أداة تنبيه حظر[٢٢] على المسلمين استخدامها. ويضرب المسحر على طبلته أربع مرات من وقت لآخر.

ولا يجوب أى من المسحرين سوى الشوارع الداخلة فى نطاق حيه هو، ولكى يسمح له بالقيام بهذه المهمة، فأنه ملزم بدفع جعل أو إتاوة إلى الشخصية المنوطة بحراسة الحى.

وعلى غرار البورنوبيل، فإن المسحر لا يتوقف إلا أمام بيوت أولئك الذين يتوسم فيهم أنهم سيجزلون له العطاء مكافأة له، وبعد أن يتلو المسحر بعض الأدعيات، يقوم بإنشاد بعض الأشعار، ويقص حكايات شعرية، ويتملى أمنيات سعيدة لربة البيت، مستصحباً فى ذلك كله، وعلى الدوام، طبلته الصغيرة، التى يدقها على شكل فاصلات تتكون الواحدة منها من أربع دقات متعاقبة على النحو الذى دوناه، وفى الوقت نفسه يلقى المسحر من القبول أكثر مما يلقاه البورنوبيل عندنا لذلك فانه يستطيع أن يدخل البيوت، بل أن ينفذ إلى عتبة الحريم، وأن

ينشد بعض أشعار رقيقة لا تخلو من غزل، وبدلا من أن يعلن عن وجوده فى كنف الحريم بمثل هذه الصيغة المقبضة التى تلازم أقرانه عندنا «استيقظوا أيها النوم وصلوا على راحليكم الورعين» فإن المسحر يقول مثل هذه العبارة الرقيقة، عندما يتوجه بحديثه إلى النساء «غضى جفونك يا عيون النرجس» بل إنه كثيراً ما يقص هناك (فى معقل الحريم) فضائح النهار[٢٣]، أو ما جرى بين القط والفأر.

وبمتابعة الجبرتى فى أوائل القرن التاسع عشر نجد أنه لم يحدث اختلاف عند استطلاع هلال رمضان؛ حيث كان يركب المحتسب، ومشايخ الحرف فى موكبهم المعتاد لاستطلاع الهلال[٢٤] وعند رؤية الهلال كان يعلن عن بدء رمضان بانطلاق المدافع من القلعة ويتبعها كثير من البنادق، ويطلق العسكر المقيمون بالبلد (يقصد القاهرة) أيضًا بنادقهم من أسطح الدور والمساكن، ويستمر ذلك إلى ما بعد الغروب، يحدث مثل هذا فى آخر يوم رمضان[٢٥].

وفى أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر يصف لين ما كان يحدث فى رمضان، فيذكر أنه فى اليوم السابق لبداية رمضان يتوجه بعض الأشخاص إلى الصحراء لرؤية الهلال وهذا ما يعرف بليلة الرؤيا. وبعد التثبت من رؤية الهلال ينطلق المحتسب وشيوخ بعض التجارات والحرف وفرق المزيكة والفقراء يرأسهم الجنود فى موكب من القلعة إلى محكمة القاضى لاستطلاع الهلال، ويغنون وهم سائرون «بركة، بركة - بارك الله عليك يا رسول الله، السلام عليه» وينتظرون عودة من ذهب لاستطلاع الهلال. وبعد أن يصل الخبر برؤية الهلال ينقسم الجنود والمحتشدون فرقًا عديدة؛ حيث يعود فريق منهم إلى القلعة، بينما تطوف الفرق الأخرى فى أحياء مختلفة فى المدينة هاتفة «يا أتباع أفضل خلق الله، صوموا، صوموا» وإذا لم يروا القمر فى تلك الليلة، فيصرخ المنادى: بكره شعبان، مافيش صيام. وفى حال إعلان الصيام تتلألأ الجوامع بالأنوار كما فى الليالى المتعاقبة، وتعلق المصابيح عند مداخلها وفوق المآذن.

ومن الشائع فى رمضان رؤية التجار فى متاجرهم يتلون آيات من القرآن أو يؤدون الصلوات أو يوزعون الخبز على الفقراء.

بعد الإفطار يرتاد البعض، خاصة أبناء الطبقة الدنيا، المقاهى؛ حيث يعقدون اللقاءات الاجتماعية، أو يستمعون إلى رواة القصص الشعبية، أو عزف المزيكاتية الذين يسلونهم فى المقاهى كل ليلة. ويتدفق الناس إلى الشوارع، كما تبقى محلات الشربات والمأكولات مفتوحة، وهكذا ينقلب الليل نهاراً. وإلى جانب هذا يقيم بعض علماء القاهرة حلقات ذكر فى منازلهم بدعوة بعض الأشخاص من أصدقائهم، فيقيمون ذكراً أو ختمة.

ولكل خط أو منطقة صغيرة فى القاهرة مسحرها الخاص الذى يحمل فى يده اليسرى «بازا» صغيرة أو ما يعرف بطبلة (المسحر)، وفى يده اليمنى عصا صغيرة أو سوط يضرب به، ويرافقه فى جولته صبى يحمل قنديلاً فى إطار من جريد النخيل؛ حيث يتوقف أمام كل منزل عدا منازل الفقراء ويضرب المسحر بازه عند كل وقفة ثلاث مرات، ثم يطلق المدائح النبوية منادياً بالصلاة على الرسول وبتوحيد الله، فيقول (اصحى يا غفلان وحد الرحمن) ثم يضرب الطبلة ويقول «محمد رسول الله» ويعيد ضرب الطبلة قائلا «أسعد لياليك يا فلان» و(يسمى اسم سيد المنزل) ويضرب بازه ويقول «تقبل الله منه أو منهم صلاته وصيامه وحسناته ويختم كلامه «ربنا يحفظك يا كريم فى كل سنة».

وأحياناً يروى قصة المعراج وغيرها من قصص المعجزات. ويحصل المسحر من الأسر المتوسطة على مبلغ يتراوح بين قرشين وأربعة قروش فى العيد، كما أن البعض يعطيه مبلغاً بسيطاً فى كل ليلة.

ويذكر لين أن بعض نساء الطبقة المتوسطة يضعن قطعة معدنية صغيرة فى قطعة من الورق وترميها الى المسحر بعد أن تكون قد أشعلت الورقة حتى يرى المسحر مكان وقوعها فيتلوا المسحر، حسب رغبتها، أو كما يرى، سورة الفاتحة ويروى قصة قصيرة ليسليها كقصة الضرتين وشجارهما.

ويُحيى بعض الأتقياء العشر الأواخر من شهر رمضان فى جامع الحسين أو جامع السيدة زينب، وتقع ليلة القدر بين هذه الأيام العشرة، وهى ليلة مباركة يستجاب فيها الدعاء ويرجحون أنها ليلة السابع والعشرين، على أن البعض يضعون أمامهم وعاءً فيه ماء مالح يتذوقون طعمه، فإن أصبح حلو المذاق فيتأكدون أن تلك الليلة هى ليلة القدر[٢٦].

وننتقل عبر الزمان ما يقرب من قرن؛ حيث نلتقى مع بعض المصريين المعاصرين الذين يتداولون المظاهر الرمضانية خلال الثلاثينيات.

وتتحدث نعمات فؤاد وغيرها[٢٧] عن موكب الرؤية؛ حيث كانت القاهرة والأقاليم وقراها تحتفل برؤية هلال رمضان فيخرج موكب من أرباب الحرف، كل حرفة على عربة مزينة بآلات الحرفة، وفوقها الحرفيون يمارسون حرفتهم

ولكن بطريقة رمزية تحية منهم للاحتفال. وتتفنن كل عربة فى زينتها، ويسير فى الموكب أرباب الطرق الصوفية يحملون أعلامهم وشعاراتهم، وفرق الشرطة والجيش والموسيقى، وتطلق المدافع على صياح الأولاد على إثر كل طلقة (هيه)، ويمشى هذا الموكب فى الشوارع حتى يفضى إلى المحافظة فى القاهرة أو إلى المديرية فى عواصم الأقاليم أو إلى بيت البيه المأمور فى المدن. حيث يوزع الشربات وتنطلق الزغاريد على طريق الموكب، حتى إذا حل المساء أضيئت المآذن جميعًا احتفالاً بشهر الصوم وهلت الفوانيس الصغيرة الجميلة الملونة وارتفعت أناشيد الأطفال.

وحوى يا وحوى إياحه(٢٨)

رحت يا شعبان إياحه

جيت يا رمضان إياحه

بنت السلطان إياحه

لابسه قفطان إياحه

أحمر يا ولاد إياحه

ويستمر الأولاد فى الأغنية مع تغيير لون القفطان(٢٩).

ويلاحظ صغر مقاطع الأغنية، وذلك حتى يستطيع الأطفال ترديدها، وكذلك لتقصير فترة الأداء حتى يشارك الجميع بالرد (إياحه).

كما كانت الأطفال تردد أغنية

يارمضان يا ورق أخضر

أيامك زى السكر

بتيجى لنا بنفكر

إيه نعمل فيك يا رمضان

إحنا الشبان البكر

دانتا بتجينا معطر

دا صيامك بيهدينا

وع المساجد بيودينا

ونصوم ونصلى فيك يا رمضان

يا رمضان ياورد جميل

أما الكبار فكانوا يحيون رمضان بذكر وقراءة القرآن. وكانت البيوت الكبيرة تتفق مع مقرئ مشهور لإحياء ليالى رمضان بتلاوة القرآن فى المنزل.

ويعتقد الناس أن الجن والعفاريت تحبس فى رمضان ـ كما يعتقدون أن رمضان ملك من الملائكة، وأنه إذا حل قيد الجن والعفاريت فى قماقم من النحاس، ويهلل الأطفال فرحين بأن العفاريت قد حبست فلاداعى للخوف من الليل ويغنون.

يا رمضان يا عود كبريت

يا مقيد كل العفاريت

وكانت النساء يقسمن رمضان ثلاثة أقسام: عشرة مرق وعشرة حلق وعشرة خلق؛ حيث إن الناس فى الأيام الأولى من رمضان يعتنون بالطعام تحية وحفاوة برمضان، حتى إذا ألفوا مواعيد الأكل الجديدة بدأ الناس يعدون العدة لكعك العيد فإذا فرغوا فى أواخر الثلث الثانى من رمضان بدءوا يعدون العدة للعيد، فيشترون الملابس الجديدة للأولاد والأسرة(٣٠).

أما عن رمضان فى الريف فى نفس الفترة السابقة فيذكر محمود أبو رية «أن أهل القرى يستقبلون شهر رمضان بالفرح والانشراح ويعنى بعضهم بإحضار مقرئين يتلون كتاب الله فى ليالى الشهر بطوله فى بيوتهم.

وتبدو القرى فى شهر رمضان فى مظهر بهيج فترى أهلها بعدما يؤدون عملهم فى الحقول، يذهب بعضهم إلى المساجد قبل العصر ليؤدوا ما فرض عليهم من صلاة، ثم يستمعون إلى دروس الفقه والوعظ. وبعد صلاة العشاء والتراويح ينتشرون بين أرجاء القرية، وتمتد زياراتهم إلى القرى المجاورة، وهذه الزيارات لا يقوم بها إلا الطبقة الغنية والمتوسطة.

وتنار طرق القرية وشوارعها فى هذا الشهر بما يضعه الناس أمام بيوتهم من الفوانيس، ويتناول بعض أهل القرية إفطارهم أمام بيوتهم أو فى مضايفهم ليفطر معهم غريب عن القرية من الضيوف أو من أبناء السبيل.

ومن العادات الطيبة أنهم يصلون أرحامهم قبل صومهم وبعد الانتهاء منه؛ فيرسلون بالهدايا إلى ذوى قرباهم فى اليوم الأخير من شعبان، ويسمون ما يرسلونه إلى بناتهم وأخواتهم المتزوجات بالشك (يسمى آخر يوم فى شعبان بيوم الشك) أما هدية اليوم الأخير من شهر رمضان، فيسمونها (العيد)، وكل خاطب يرسل هذه الهدايا إلى خطيبته ومعها بعض الكسوة، خاصة فى هدية العيد، وتحمل هذه الهدايا على رؤوس البنات والنساء، فيسرن بها جذلات فرحات يغنين ويزغردن، وهذه الهدايا يكون أكثرها من الأرز والسكر. ويزيدون فى هدية عيد الفطر بعضاً من الكعك.

ونظراً لعدم تقدم وسائل الاتصال فى ذلك الوقت، فإن الأطفال كانوا يذهبون إلى المسجد قبل الغروب ويظلون أمامه

يرتقبون آذان المغرب، حتى إذا أذن له انطلقوا إلى بيوتهم يهرعون صائحين (يا صايم افطر.... المغرب أذن).

وإذا كان الرجال والنساء يعز عليهم فراق شهر رمضان كأنه ضيف عزيز عليهم يرحل عنهم، فإن الأطفال يحزنون عليه كذلك، ويبدو حزنهم فيما يصنعون قبل غروب اليوم الأخير من شهر رمضان؛ إذ يصعدون على أسطح منازلهم ويضربون على بعض الأواني النحاسية بعصا ويصيحون بكلام يودعون به رمضان كأنه رجل تتخطفه من بينهم يد الزمن، ومن هذا الكلام قولهن: (يا رمضان يا ابن الحجة يا ميت على المخدة - يا رمضان يا ابن عيشة ياميت عالعريشة)(٣١).

ويحلق بي حديث القاهرة في حياتي، وحياة القرى، عائداً بي إلى أيام جميلة خلت. فحينما يأتي رمضان كنا نلف نحن أطفال شارع يوسف مصطفى بالمديل بعد الإفطار على بيوت الشارع ممسكين بالفوانيس، ليس الجميع لكن البعض، ونغنى الأغنية السابقة: وحوى يا وحوى كما جاءت سابقًا. كما كنا نغنى.

ادونا العادة	اه يا ستى
ياميش وحلاوة	اه يا ستى
فستق بقلاوة	اه يا ستى
ربى يخليكى	اه يا ستى

وهذا ما أتذكره، ونلف على البيوت ونغنى هذه الأغنية أمام الشقق، فتخرج السيدات واللاتى أحياناً ما يكون أولادهن معنا ويعطيننا بعضاً من المكسرات وهن سعيدات.

وبعد الانتهاء من هذه الجولة، نبدأ في لعب بعض الألعاب كالاستغماية، عسكر وحرامية، وذلك في وقت كان يوجد فيه فعلاً عسكر وحرامية، وقد اختفت تلك اللعبة الآن لأنه لم يعد يوجد إلا فريق واحد فقط.

فاتنى أن أذكر أننا كنا نلعب الكرة أثناء النهار في الشارع؛ حيث كانت الشوارع نظيفة وخالية ومستوية، هكذا كانت تمضى بنا أيام رمضان في القاهرة.

أما عندما كنت أقضى رمضان في زاوية الناعورة إحدى قرى محافظة المنوفية، فكنا نقضى النهار نلعب ونرتع سواء في الحقول، أو على شواطئ الترع نصطاد السمك أو نسبح، ولم نكن نمارس لعب الكرة كما في المدينة في ذلك الحين، ثم ننام وقت الظهيرة ونستيقظ قرب آذان المغرب؛ حيث يذهب الأطفال البعيدون عن الجوامع ليجلسوا بالقرب منها كما يصعد الآخرون فوق الأسطح لكى يسمعوا الآذان. وعندما ينطلق آذان المغرب ينطلق الأطفال عائدين أو هابطين قائلين: ادن - ادن الصايم يفطر.

وننطلق بعد الإفطار للعب في شوارع القرية أو في جرن قريب أو في منطقة واسعة. وكانت ألعاب القرية هي الاستغماية أو حجو. وبعد الفراغ من اللعب نجلس على الأرض أو على المصاطب التى كانت منتشرة حينئذ أمام الدور؛ حيث نتسامر، وغالبًا ما كان الحديث أو الحكى يدور حول الجن والعفاريت.

وتتجاذبنا أحاديث الطفولة حتى (تلف الطبلة) أى نسمع صوت طبلة المسحر، وهنا فإما نذهب لنلاقيه أو نستمر في حكينا، حتى يمر أمامنا وننطلق معه، وطالما هو سائر يسحر الناس بصوته الشجي، فالأطفال يلتفون حوله ويسيرون معه والبعض يتركه عائداً من حيث أتى، وينضم إليه البعض الآخر وهكذا حتى ينهى دورته.

وكان المسحر في ذلك الوقت، وكل وقت، ليس له أجر معلوم أو أجر ثابت. ولكنه يأخذ ما يجود به الناس في صباح يوم العيد. وعادة ما كان الأجر يؤخذ بالحبوب، فيأخذ قدحاً أو نصف كيلة من الحبوب سواء ذرة أو قمح، ولم يكن أجراً بالمعنى المفهوم، ولكنه هبة كل يجود بها حسب مقدرته.

وكان هناك بعض الأفراد، وغالبًا من ذوى اليسار يحضرون مقرئ أو أكثر لتلاوة القرآن في المنزل وأحياناً يقيمون صلاة التراويح بالمنزل، وقد قل ذلك الآن.

كما كانت الزيارات تكثر في رمضان، وخاصة حلقات الأصدقاء؛ حيث تجتمع كل صحبة سويًا يتسامرون حول أكواب الشاى. وكان من الظواهر الملحوظة تزايد تبادل الهدايا بين البيوت من الأطعمة. ومن العادات الجميلة أنه عندما يرسل أحد طعاما لآخر فلا يرد له الوعاء خاليًا، بل لابد من وضع طعام أو شيء به (عيب - ما يصحش).

ولكن لماذا كنا لا نلف خلف المسحر في المدينة، ونلف خلفه في القرية. إن هذا التساؤل لم يطرح نفسه عندما كنت صبياً، وبالتأكيد إن الإجابة ستكون اجتهاداً، ولكنها هى الحقيقة التى اختفت طوال هذه السنوات.

في المدينة كنا لا نستطيع السهر خارجًا لوقت متأخر، فمهما كان هدوء المدينة في ذلك الوقت، إلا أن ذلك لم يمنع

تخوف الأهالى على أولادهم، فكانوا يحذرونهم من البقاء خارجاً لوقت طويل.

ونحن فى القرية هناك إحساس نفسى بأن هذه القرية بكل دورها دار واحدة كبيرة، فالقرية هى البيت الكبير، بعكس المدينة لا تشعر بهذا الشعور، ولذلك لا تشعر بارتياح إذا خرجت بعيداً عن نطاق الشارع الذى أنت فيه، بعكس القرية فهى كلها براح لك، وأينما تذهب فأنت فى مكانك وبين أهلك.

وفى المدينة للطفل عوالم عدة: فى المنزل أو العمارة عالم. وعندما ينتقل إلى الشارع فعالم آخر، وفى المدرسة عالم مختلف، وفى النادى إذا كان من أهل ذلك، فعالم آخر؛ أى أن معارفه وأصدقاءه وتجاربه وخبراته تختلف من مكان إلى مكان، وربما يكسبه ذلك على المدى البعيد قدرة أكبر على التعامل أكثر وعدم تصلب.

أما طفل القرية فعالمه عالم واحد فى الشارع وفى المدرسة وفى الحقل وأثناء اللعب، هى نفس الوجوه التى يتعامل معها ويأتنس بها ليس الصغار فقط، ولكن أيضاً الكبار هم أنفسهم من يدخل بيوتهم ويدخلون بيته ويراهم دائماً فى الحقل أو متحلقين فى حلقات السمر. إذن هناك نوع من الطمأنينة والتآلف فى بيئة أخرى وفى نفس الوقت. وقد أدى هذا التآلف والتوحد مع المكان والناس إلى قدر كبير من التسامح. كما أن ضيق عالمه هذا أدى إلى نوع من عدم المرونة أو القدرة على التعامل بسهولة ويسر عندما ينتقل إلى بيئة أخرى.

وفى الأيام الأخيرة من رمضان كان أطفال الدار يشاركون فى نقش الكعك وكنا سعداء جداً بهذا العمل، كما كنا نبدأ فى شراء الأقمشة وتفصيل الجلاليب الجديدة؛ حيث كانت تفصل بفتحة تشبه السبعة، وهى الجلابية الفلاحى. وهكذا يتنوع النشاط والاهتمام من لعب إلى نقش إلى تفصيل، وذلك على مدار هذا الشهر الكريم.

وفى المرحلة التالية لمرحلة الطفولة والصبا عندما بلغنا مبلغ الشباب استمرت ممارسة لعب الكرة فى شوارع المدينة نهاراً، وفى القرية استمر الذهاب إلى الترع للصيد أو للحقل لقضاء بعض الأعمال. واختفت من حياتنا بعد الإفطار سواء فى المدينة أو القرية ألعاب الأطفال، وتبدل لعب الأطفال إلى سير فى شوارع المدينة والوقوف على ناصية الشارع والذهاب أحياناً إلى حى الحسين أو السينما. أما فى القرية فكنا نتمشى بعد الإفطار فى بعض الشوارع ونصلى العشاء والتراويح فى أحد مساجد القرية، ثم ننطلق خارجها ونعود لنجلس أمام أحد البيوت للتسامر حيناً، ولم يعد هناك مصاحبة للمسحر.

ولنترك عبق التاريخ وحديث الذكريات ونتجول فى الصحراء الغربية سعياً وراء معرفة شكل الاحتفال، وكيف كان، وكيف أصبح، وهل هناك اختلاف بين تلك المناطق المتشابهة جغرافياً وحياتياً؟ وأيضاً فى مناشطها الاقتصادية.

هناك فى شمال الدلتا، عند التقاء العذب بالمالح فى رشيد، تشعر بروائح شهر رمضان قبل قدومه بشهرين على الأقل؛ حيث يبدأ صانعو الفوانيس فى صنعها ويتوافد تجار القرى المجاورة لشراء كميات منها وتعلق فى الشوارع، والمنازل، كما تنتشر أفران الكنافة فى الشوارع وتغطى الأسواق بالمظلات الملونة.

يستعد كل بيت لهذا الشهر بتخزين السمن والأرز والسكر، وغير ذلك من مواد غذائية، كما يخبز العيش ويوضع فى السحارة، وينتشر بائعو الفول فى الشوارع، ويبدأ أهل كل منطقة فى تنظيف الجوامع المحيطة بهم، ويشترك فى ذلك الصغير والكبير. هناك فرحة تعم الجميع بقدوم رمضان، والآن اختفى فى أغلب البيوت خبيز العيش.

يخرج الأطفال بعد الإفطار إلى الشوارع ويحمل بعضهم الفوانيس ويلعبون ألعاباً مختلفة مثل الاستغماية، ويلف بعضهم على المنازل ويغنون الأغنية التى تغنى فى ربوع مصر بمعنى واحد ومفردات مختلفة.

رمضان جانا   ادونا العادة

ويعطى أصحاب البيت التمر والجوز واللوز للأطفال، ولا يمكن أن يرد صاحب بيت الأطفال أبداً، بل لابد وأن يعطيهم حتى ولو كميات قليلة. وقد اختفت تلك العادة منذ حوالى عشرة أعوام، وإن ظلت فى شوارع رشيد القديمة، ولكن ليس بنفس الصورة الأولى.

ومسحر رشيد يركب حماراً فى تجواله، ويضرب على النقارية بدلاً من الطبلة أو الرق أو الصفيح، هذا هو الاختلاف بين مسحر رشيد وغيره من مسحرى المدن والقرى التى ذكرت فى هذا البحث، فلم يصادفنى فى البحث مسحر يركب حماراً ويضرب على نقارية، ويبدو أن المسحر يستخدم الحمار لكى يضع عليه النقارية؛ حيث لا يمكن استعمالها دون وضعها على شىء. واختفى الحمار والنقارية وبقى المسحر ومعه طبلة.

الليلة ليلة القدر بها ظاهرة لم أصادفها، حيث تلبس السيدات الجلاليب والطرح البيضاء ويصعدن إلى الأسطح ومنهن من تأخذ معها سبرتاية لتعمل عليها شاياً أو قهوة.

ويجلسن على الأسطح يتعبدن وينظرن إلى السماء ويدعين الله على أمل أن تنفتح لهن طاقة ليلة القدر ويستجاب الدعاء.

وبعد ليلة القدر يتجمع الأقارب والمعارف لعمل كعك العيد «اللى بتعجن واللى بتقدح، واللى تقرص، واللى تنقش وتعمل كاروريا «بسكوت» وتحمل البنات والأولاد الصاجات، ويعملون أصواتاً بالصاجات عشان الناس تعرف إنه فيه خير. وللفران نصيب من الكعك، وإذا لم يأخذ الفران نصيبه يعنى ذلك أن الكعك سيء أو أن أصحابه بخلاء».

وهناك بعض الأعراف التى استقرت لدى الناس؛ فمثلا إذا تلف كعك أحدهم يرسل له جيرانه، أيضاً إذا كان واحد عنده وفاة لا يصنع الكعك، ولكن يمكن أن يشتريه من السوق وفى هذه الحالة يخفيه حتى لايراه أحد، وإذا تجرأ وعمل أحدهم كعكاً فى هذا الظرف فيلومه الآخرون على فعلته هذه(٣٢).

وفى المنيا عروس الصعيد فى قرية بنى واللمس قرية (حسن ونعيمة) عندما كنا نعرف أن غدا صيام كنا نخرج الصفايح، ونسير فى دروب القرية، ونضرب على الصفايح قائلين: بكره الصيام يا إسلام، رمضان جانا يا إسلام، وأيضاً:

يا رمضان هيب هيب   كل سنة وانت طيب

وكان بالقرية دكان به راديو، ذلك منذ حوالى أربعين عامًا؛ حيث كان يجتمع الرجال أمام الدكان ليستمعوا إلى القرآن الكريم، وعند آذان المغرب ينطلق الأطفال إلى بيوتهم صائحين.

ادن ادن   والصايم يفطر

افطر يا صايم   على الكعك العايم.

ومن يستمع إلى الآذان من الجامع القبلى، وهو الجامع الوحيد بالبلد، ينطلق أيضاً صائحاً: ادن ادن.

أول أيام رمضان «فيه الرفرافة»، لازم الكل ياكل لحم أو طيور «ولم تكن الكنافة قد عرفت فى القرية فى ذلك الحين، لذلك كان الحلو فطير بسمنة، ويحلى به بعد الفطار، ولا يحلى به فى السحور؛ لأنه إذا أكل منه أحد بعد السحور عطش عطشاً شديداً.

بعد الإفطار كان معظم الرجال يتوجهون إلى الجامع للصلاة؛ أما الأطفال فكانوا يمارسون ألعاباً عدة منها:

الترميذة: تلعب من فريقين كل فريق خمسة أو ستة على حسب العدد الموجود والملعب كان فسيحًا والجون عبارة عن حائط منزل، وكل فريق له جون حيث يقذف الحكم بالكرة بين الفريقين، ويظل كل فريق يدفع الكرة تجاه حائط الفريق الآخر، فإذا لمست الحائط احتسبت هدفًا وتستمر هكذا الى أن يهزم فريق الآخر.

لعبة القرد: تختار مجموعة الأطفال من بينها طفلاً يتميز بالشطارة، وعلى حد قول الراوى «محمص» ويربطون طاقية على كل أذن، ويربطوه بحبل من رقبته ويمشى على يديه ورجليه ويمر الأطفال على البيوت صائحين «ادونا عشا المبروك». إن أعطونا فيعطوننا عيش بتاو وتمرا وفى أثناء ذلك نطلب من المبروك الذى هو القرد أن يرقص رقصة العجوز فيتنطط، ونأمره بالنوم على جنبه فينام، وذلك بين ضحكاتنا وضحكات أصحاب البيت، ونستمر فى المرور على البيوت حتى نجمع أكلاً كثيراً، فنجلس لنأكل ما جمعناه.

السمك دول: يجلس الأطفال صفًا وراء صف ويخرج أحدهم بعيداً ويحضرون حجراً يتداولونه بينهم؛ مع عدم إتاحة الفرصة لمن هو خارج الصف لمعرفة كيف يتداول ذلك الحجر إلى أن يخبئه أحدهم. وينادون على ذلك الذى هو خارج الصف ليقول أين الحجر، وله محاولة واحدة، فإذا فشل يمسك من معه الحجر بالحجر قائلاً «السمك دول» ويذهب خارجاً مرة أخرى، أما إذا عرف مكان الحجر فيجلس مكان الذى معه الحجر الذى يذهب بعيداً لتبدأ اللعبة مرة أخرى.

توجد أيضًا لعبة تشبه لعبة الهوكى، يقسم الحاضرون فريقين وكل فريق له مرمى، وهو عبارة عن قطعتين من الطوب بينهما مسافة خمسة أمتار، ويمسك كل واحد بعكاز من شجر السنط ويضرب به الكرة المصنوعة من ليف النخيل محاولاً إسكانها مرمى الفريق الآخر.

أما البنات فيلعبن لعبة «السويع»، يحضر البنات شقف فخار وتمسك البنت شقفة بيدها وتضع الباقى على الأرض، وتقذف بالشقفة عاليًا، وتحاول أن تجمع الشقف من على الأرض قبل أن تلقف الشقفة التى قذفتها لأعلى، ويحسب لها العدد الذى أخذته من على الأرض. أما إذا وقعت الشقفة على الأرض فلا يحسب لها شئ.

من العادات المتبعة والواجبة فى شهر رمضان وغيره من المواسم أنه إذا كان لأحدهم بنات متزوجات لابد من إرسال «الواجب بتاعهم، ابعتلهم لحمة اسمه الواجب».

وجدير بالذكر أن مسيحى القرية يهادون المسلمين فى مناسباتهم، وأيضاً يهاديهم المسلمون فى مناسباتهم.

في العشر الأواخر من رمضان تبدأ البيوت في عمل الكعك والبسكويت عدا من لديهم متوفي، ويهادي الناس بعضهم البعض، كما يرسلون كعكاً للفقراء(٣٣).

وقرب الحدود السودانية؛ حيث ادندان كان بعض الرجال يصعدون على مرتفع يرقبون الهلال وعندما يرونه يكبرون، فيعرف أهل القرية أن غدا هو أول أيام الصيام. ويحدث مثل ذلك في كل القرى.

وفي ذلك الزمان الجميل؛ حيث لا مذياع أو مرناة وقبل أن يبتلع النيل القرية كان الأطفال يجلسون بجوار الجامع، وحين يؤذن المؤذن ينطلق الأطفال صائحين «ادن ادن».

وكانوا يجرحون صيامهم بـ «الأبرية»، ويعمل من دقيق الذرة الرفيعة رقاق، ويوضع هذا مع منقوع البلح قبل الإفطار، ثم يذهبون لصلاة المغرب والعشاء، ثم يعودون للإفطار.

يعتبر «الأتر» من الأكلات الرئيسية ويعمل من الملوخية أو أوراق اللوبيا الطرية وطريقة طهيه مثل السبانخ و«الأدحية» ويعمل من الفول؛ حيث يسلق ويأكل بملح ولم يكونوا قد عرفوا تدميس الفول في ذلك الوقت.

بعد الإفطار كان الكبار يجتمعون على المصاطب أمام الدور للسهر والتسامر. أما الصغار فكانوا يمارسون ألعالبهم وهى كثيرة منها:

جسر كدية «العضمة المحدوفة» يحضرون عضمة بيضاء، ويقذفها أحد الأطفال بعيداً وينطلقون جميعاً للبحث عنها ومن يجدها يكون هو الفائز.

فردة رجل «هندكية»: يقسم فريقان من أربعة أو خمسة، وكل فريق له مرمى، وشروط اللعب أن يحجل على رجل واحدة، ويمسك الرجل الأخرى بيده، وتوجد كرة، وكل فريق يحاول إدخال الكرة في المرمى الذي يحرسه حارس يقف على قدميه، ومن يسجل ستة أهداف يكن هو الفائز، ولا يستمرون في الحجل حتى انتهاء المباراة، ولكنهم يستريحون كل فترة.

ـ يعينون مكاناً معيناً ويغمون عيون طفلين ويطلبون منهما العودة للمكان الأول، ومن يعود يستمر في اللعب، وهكذا حتى يرون من الفائز.

ايدو ميه: يرسم خط عريض بجراف أو قطعة خشب عريضة بطول ٥٠ خطوة تقريباً، وتغمى عيون الأطفال ويطلب منهم السير في هذه الجرة وعدم الخروج عنها ومن يخرج لا يستمر في اللعب، ويفوز من يصل إلى النهاية دون الخروج عن الخط، وطول سير الاطفال يقولون أيد وميه اللدونا اللدونا.

كلن كنتابة: وهى اللعبة التي يلعبها البنات في جميع أنحاء مصر؛ حيث يحضرن بعض الأحجار الصغيرة، وتقذف الفتاة التي تلعب حجراً لأعلى وتحاول أن تأخذ باقي الأحجار من على الأرض قبل أن تلقف الحجر المقذوف إلى أعلى، ومن تجمع أكثر كمية من الأحجار تعتبر هى الفائزة.

ويعرف موعد السحور بالنجم، ويسمى نجم الضيوف، وكان المسحر يحمل طبلة أو علبة صفيح يخبط عليها وينادي «كت سحران» أي قوموا اسحروا. وغالباً ما كان السحور يشتمل على لبن.

ومن منتصف رمضان يبدأ النساء في الطحن على الرحايا استعداداً لعمل كعك العيد.

ومن الطريف أن الأطفال عندما يلاحظون أن أحد الكبار أفطر في رمضان، أي شاهدوه وهو يأكل أو يشرب خلسة ينتظرون إلى صباح العيد ويذهبون الى مكان صلاة العيد التي تقام في مكان خال، ويجلسون على مكان مرتفع وينادون على المفطرين وهم قادمون للصلاة «هكو هكو» ومعناها اسمع أنت كنت فاطر ولم تصم «إحنا منخافش من حد»هذا كان جواب الراوي على سؤالي عندما سألته ألا تخافون أن يضربكم أحد هؤلاء المفطرين(٣٤).

هناك في أكثر الواحات عزلة ـ عزلة شاملة تلف المكان تشعرك بخشوع ورهبة خاصة عندما يحل الليل؛ حيث تضاء الأنوار إلى موعد، لا اتصال عبرالأثير أو مشاهدة للمرناة أو متابعة للصحف. أقرب المدن إليها سيوة وتبعد مائة وخمسون كيلو متراً؛ حيث لا مواصلات أيضاً سوى سيارة مجلس مدينة سيوة التي تفد إلى جارة أم الصغير أسبوعياً تقريباً تحمل عليها بعض المواد التموينية والتدخينية.

يبدأ الاستعداد لهذا الشهر الكريم قبل حوالي أسبوع من بدايته بالذهاب إلى سيوة لكي نشترى بعض الاحتياجات والطلبات التي نحتاجها، وأغلبها مواد غذائية كالدقيق والأرز، والذهاب الآن بسيارة تستأجر لهذا الغرض، ولكن قبل ذلك كان البعض يذهب بالركائب ليحضر ما يحتاجه لنفسه وللآخرين.

وعندما كانت القرية(٣٥) مقامة على الربوة، كنا نصعد فوق أسطح المنازل وننظر الهلال - ورؤية الهلال سهلة؛ حيث لم نر صفاء فى سماء مثل سماء الجارة.

وعندما نتحقق من رؤية الهلال يعرف الجميع موعد رمضان. والآن لم نعد نتحقق من رؤية الهلال حيث نكتفى بالإذاعة، وكان الإعلان عن موعد الإفطار يعرف من الآذان فى مسجد القرية الوحيد.

وكانت لرمضان فرحة؛ حيث يجتمع أهل القرية، كل مجموعة سوياً، يتسامرون ويلعب الأولاد سوياً والقرية القديمة صغيرة وليس فيها متسع للحركة كالآن؛ حيث يجرى الأولاد ويلعبون، ويذهبون من مكان إلى مكان، وكذلك الكبار، وعند آذان العشاء تجتمع القرية جميعاً تقريباً للصلاة فى الجامع، ويحدث هذا أيضاً فى الفجر؛ حيث نستيقظ مبكراً.

ورغم صغر القرية القديمة إلا أنه كان هناك من يقوم بالتسحير حاملاً بنديراً، وكان لا يتقاضى أجراً، ولكن البعض يعطيه هدية كبعض الدقيق أو الشاى. أما الآن فى القرية الجديدة، فلا يوجد مسحر، ولكن أحياناً يمكن أن يتطوع البعض ويسير مخبطاً على الأبواب فقط ليوقظ الناس، وممكن أن يقوم بهذا أكثر من شخص واحد.

وفى ليلة القدر يجتمع الرجال للإفطار فى المربوعة(٣٦) حيث يجهز الإفطار واحد أو أكثر، بعد الإفطار نقوم بالذكر بدون آلات موسيقية كالبندير أو الطبلة.

ونقول فى أحاديثنا إن رمضان ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

العشرة السريعة

العشرة المتوسطة

العشرة البطيئة

ونعنى بالعشرة السريعة أن الأيام الأولى من رمضان تمر بسرعة.

ومن منتصف العشرة المتوسطة نبدأ فى إعداد ملابس جديدة وحلويات، وذلك استعداداً لعيد الفطر المبارك - وبداية العشرة البطيئة أى من ٢١ رمضان نبدأ من قبل حلول الفجر فى توحيش رمضان(٣٧) ولم نجد لدى الراوى تفسيراً لتسمية العشرة الأخيرة بالعشرة البطيئة، ولكن يبدو أنه لتشوقهم للعيد يحسون بأن العشرة الأخيرة لا تنتهى.

وفى منديشة إحدى قرى الواحات البحرية، وكما ذكرنا من قبل، كان يخرج ثقاة القرية من حيث العقل ليرقبوا الهلال والآن اختفى ذلك، فقد قام المذياع بالوظيفة، وأيضاً انتظار الأولاد بجوار الجامع؛ لكى يسمعوا الآذان والانطلاق صائحين ادن.. ادن والصايم يفطر. اختفى ذلك أيضاً، فقد كثرت الجوامع وعلا صوت المؤذن.

وأغلب أهل منديشة يفطرون على بلح أو مشمش، ثم يخرجون لصلاة المغرب فى الجامع، وبعد ذلك يعودون للإفطار مع أسرهم، أما الأولاد الصغار فيأخذ كل واحد منهم صحناً به أكل من البيت، ويتجمع الأولاد فى مكان ما بالقرية ويتناولون طعامهم سوياً، وتسمى هذه العادة الضهور، وجاءت هذه العادة من أن الأبوين لا يريدان أن يزاحمهما الأولاد ساعة الإفطار، ويستمر الضهور حتى العشر الأواخر من رمضان؛ حيث يعمل الأولاد قبة صغيرة من الطوب يكون ارتفاعها حوالى ٧٠ سم فى عرض ٥٠ سم ولها فتحة فى منتصفها؛ ويضعون الأكل بداخلها ويغنون قائلين وهم يدورون حول القبة:

يا رمضان يا شريف	يا لابس التوب النضيف
لا إله إلا الله يا جنوده	القطة خطفت الفروجة

ثم يتناولون طعامهم، وإذا تقابلت مجموعتان من الأطفال يتجاذبون بعضهم البعض ويتصايحون كنوع من أنواع التسلية. كما يشبكون أيديهم ويلفون مثل المروحة مغنين:

الساح الساح يارز الواح	ياساح(٣٨) رز الواحات أحلى رز
بيزا بيزا لرنجى	بيزا بيزا برتقال
بذور الرابخ	مش زى بذور البرتقال
إحنا عسكر وضباط	واللى يريد يجينا باط(٣٩)

وبعد صلاة التراويح يخرج أهل الواحة للتعتيم (العتوم) حيث يجتمع كل ليلة مجموعة من الأصدقاء فى منزل أحدهم ليعتموا؛ أى يأكلون فول سودانى وبرتقال، إذا كان فى أوانه، أو أى صنف آخر من الفواكه، ويشربون الشاى.

وفى العشر الأواخر ينتظم أغلب أهل القرية فى صلاة التراويح بالمسجد.

ويوجد بالبلد أكثر من مسحر لكل جزء من القرية يسحر فيه، وكانوا يستخدمون البازة فى السحور مع المناداة على أهل المنزل بأسمائهم. وليس لهم أجر معلوم، ولكنهم كانوا يأخذون بعض الهبات كبعض الأرز والقمح أو الدقيق(٤٠).

وإذا انطلقنا تجاه الجنوب؛ حيث توجد الداخلة والخارجة، نجد مادة مدونة منذ ما يقرب من قرن؛ حيث يذكر مصطفى فهمى «أنه يتحتم على كل منزل أن يخبز ما يكفيه لمدة العشرة

أيام الأولى من الشهر، وبعضهم، وهم القليل جداً، يحضرون فقهاء لترتيل القرآن ليلاً، وأجرة الفقيه شيء مقرر من قديم؛ وهو جنيه أفرنكى ودويبة قمح وعشرة أذرع قماش مصبوغ وشال وعمامة يأخذها فى آخر الشهر(٤١). وواضح أن أجر القارئ مبالغ فيه؛ حيث إن مبلغ الجنيه الأفرنكى مبلغ ضخم فى ذلك الوقت.

وحتى أوائل العقد السادس من هذا القرن لم تكن الإذاعة قد انتشرت فى باريس، ولذلك كان يعمد أهل باريس للخروج خارج القرية لرصد هلال رمضان، ولندترك أحد الراصدين يحدثنا عما يحدث فى ذلك اليوم ليلة رؤية الهلال(٤٢) «كنا نشوفه من الغرب لسه تو طالع ايه... ذى السعفة (سعفة النخيل) كده لسه يعنى صغير خالص. والسعفة زى بتاعة واد يوم ولاواد يومين (ابن يوم والا ابن يومين) وأول ليلة مايشوفشى إلا اللى نظره قوى. تانى ليلة اللى ماشفوش ليلة امبارح بقى يشوفه فى الليلة التانية، والبلد كلها تطلع تشوف الهلال وأول ما نشوفه نقول ـ الله أكبر ـ شهر مبارك، هل هلاله، اللهم اجعله شهر سعيد ونجيب علينا».

وعندما تثبت رؤية الهلال ندور بالطبل(٤٣) ومعانا العيال ونقول:

يا رمضان يا أبو شخليلة	أول سحورك الليلة
يا رمضان يا أبو صحن جديد	آخر سحورك ليلة العيد
يا رمضان يا أبو صحن نحاس	يا داير فى بلاد الناس(٤٤)

وببداية رمضان كان موعد الإفطار يعرف من الجامع؛ حيث كان هناك جامع وحيد فقط، وكان أغلب أطفال القرية يذهبون عند هذا الجامع، حيث يجلسون فوق شيء مرتفع وعندما يرون المؤذن يهم للآذان، كان كل طفل يجرى إلى بيته وهو يصيح «ادن .. ادن والصايم يفطر» ولا تتناول الأسرة إفطارها إلا بعد أن يصل ابنها الذى أرسلته إلى الجامع ويستمر هذا حتى ينتهى شهر رمضان(٤٥).

وانقرضت ظاهرة استطلاع الهلال، وأيضاً انتظار الأطفال للآذان بدخول المذياع وميكروفونات المساجد. وبقى استطلاع الهلال وجرى الأطفال ذكرى فى وجدان الناس يتلهفون للحكى عنها إحياء لذكرى أيام جميلة خلت.

ورغم أن ما سبق كان ذكرى إلا أن هناك عادات استمرت. ففى أول أيام رمضان كان الإفطار والسحور ـ ولازال إلى حد ما ـ يشتمل على شعرية(٤٦)؛ لأن الشعرية فى تقاليد باريس من علامات الفرح وعادة من عاداته. واحتل الفول الآن مكانة الشعرية فى السحور، وإن كان هذا لا يمنع وجودها فى السحور؛ حيث لازالت بعض الأسر تقدمها فى السحور(٤٧) كما عرفت الكنافة والقطايف وأيضاً الزبيب والفانيليا.

من مظاهر رمضان والتى كانت محببة إلى النفوس خاصة الأطفال ـ المسحراتى ـ حيث يخرج الأطفال مهللين ينتقلون معه من شارع إلى شارع مستمتعين بصوته الشجى مصاحبا دقات العصاة على الطبلة قائلاً:

يا نايم قوم وحد الدايم	يا نايم قوم وحد الله
أنا بامدح إلى خطاع الرمل لم علم	بالهداية النبى لم له خطيب علم
واجب علىّ أمدحه من قبل ما اتكلم	كلام أقول لكم عليه

رب العباد ع المصطفى صلى

نقول لا إله إلا الله يا نايم وحد الدايم

وأثناء أدائه لهذا الغناء ينادى المسحراتى على الناس بأسمائهم داعياً إياهم للاستيقاظ، ويستمر فى جولته هذه إلى أن يلف القرية بيتاً بيتاً(٤٨).

وتدور الأيام ويبقى المسحراتى إلى الآن يلف القرية، ولكن بدلاً من مسحراتى واحد أصبح الآن اثنان؛ حيث ازدادت مساحة القرية، ولكل واحد منهم منطقة خاصة به. ولم يعد الأطفال يمشون خلفهما، وإن ساروا فلمسافة قليلة يعودون بعدها إلى ما كانوا فيه من لعب أو جلوس أمام المرناة(٤٩).

والمسحراتى هنا فى باريس كالمسحراتى فى جميع أرجاء مصر، وليس له أجر معين على ما يقوم به، كما أنه ليس هناك أشخاص محددون يدفعون له، ولكنه فى آخر رمضان يأخذ ما يجود به عليه الناس.

ويتميز شهر رمضان بأنه أكثر شهور السنة بهجة واحتفالاً؛ فالجميع فرح مسرور، ويكثر تبادل الزيارات والسهر فى جماعات، سواء فى المنازل أو أمام أبواب المنازل فى الشارع. ودائماً ما تطالع المار تلك الحلقات السمرية، والتى تستمر إلى قرب السحور. وهذه الظاهرة مستمرة إلى الآن، وإن اجتذبت المرناة البعض.

وفى العشر الأواخر من رمضان يبدأ الناس فى التجهيز لعيد الفطر كما سبق القول. ويتخلل هذه الأيام ليلة القدر فى السابع والعشرين؛ حيث يقيم بعض الأفراد ـ كل بمفرده ـ

احتفالاً بهذه المناسبة؛ حيث يذبح كل منهم على حسب قدرته بداية من ذوات الأربع وانتهاء بذوات الأجنحة، ويدعو الأهل والجيران للإفطار سوياً في تلك الليلة. وبعد الإفطار يصلون العشاء والتراويح في الجامع، وبعد الصلاة يقومون بتوديع شهر رمضان في الجامع بالإنشاد، ويطلقون عليه تراويح؛ حيث ينشد أحد الأفراد ويكرر خلفه الباقون الإنشاد مثل:

شهر الصيام مفضل تفضيلاً

ونويت من بعد المنام رحيلاً

قد كنت شهراً طيباً ومباركاً

ومبشراً بالعفو من مولانا

بالله يا شهر الهنا ماتنسانا

لا أوحش الرحمن منك صلاتنا.

كما كانت هناك بعض الأسر التي تدعو بعض القراء لتلاوة القرآن في المنزل طوال شهر رمضان تبركاً وتقرباً إلى الله. وما كان يحدث في باريس كان يحدث مثيله في القصر؛ حيث يخرج أصحاب النظر الحاد إلى الجبل ليراقبوا الهلال، وإذا ثبتت رؤية الهلال وأصبح غداً أول أيام رمضان، يحضر أهل القصر طبلة كبيرة وتلف الطبلة البلد، ويكون هذا إعلاناً بأن غداً رمضان، ولم يكن هناك غناء يصاحب الطبلة، ولكن كان يصاحبها مجموعات كثيرة من الرجال والأطفال. والآن أصبح الإعلان بالراديو والمرناة. واختفت الطبلة من حياة أهل القصر في تلك المناسبة(٥٠). وبإعلان بداية رمضان يبدأ الجزارون في الذبح، ويشتري الجميع غنيهم وفقيرهم اللحوم، والاختلاف في الكمية المشتراة فقط؛ حيث جرت العادة على تناول اللحوم أول أيام رمضان(٥١) وتنوعت مائدة رمضان فعرفت الكنافة والقطايف وقمر الدين.

وما كان يحدث في باريس قبل الإذاعة كان يحدث في القصر، حيث يجلس الأطفال بجوار الجامع، وعندما يؤذن المؤذن آذان المغرب ينطلق الأطفال إلى بيوتهم قائلين وهم يجرون: ادن ... ادن .... والصايم يفطر(٥٢).

وسابقًا وحتى وقت قريب، لا يتجاوز ثلاثين عامًا، لم تعرف القصر المسحراتي. وكانت عملية التسحير تتم بأن يصعد أحد المشايخ على مئذنة الجامع وينشد أناشيد معينة، فيعرف الناس أن هذا موعد الإمساك. وكان الشيخ يحدد موعد السحور بالنظر إلى النجوم. والآن يتم التسحير بالضرب على طبلة؛ حيث يلف المسحراتي القرية داعيًا الناس إلى السحور، ويتجمع الأطفال حول المسحراتي لفترة، ثم ينصرفون ويأتي غيرهم وينصرفون أيضاً، وهكذا(٥٣).

وابتداء من يوم عشرين رمضان يعتكف البعض في المساجد، ويكثر البعض الآخر من الذهاب إلى المساجد لقراءة القرآن والتعبد. ولا يكون هناك احتفال معين بليلة القدر - كالإنشاد أو الذكر - والاحتفال يكون قاصراً على قراءة القرآن والتعبد(٥٤)؛ لذلك كانت هناك بعض الأسر التي تدعو بعض القراء لتلاوة القرآن خلال شهر رمضان كما في باريس.

وتبدأ السيدات أيضًا في الاستعداد لعيد الفطر في العشر الأواخر من رمضان بتجهيز الدقيق وخبز الكعك.

ونترك الصحراء الغربية منتقلين إلى الصحراء الشرقية، وبالتحديد قرب الحدود الجنوبية لمصر؛ حيث أبو رماد، لِنَرَ ماذا يحدث هناك منذ وصول الراديو.

قبل وصول الراديو كان الأهالي يعدون الأهلة، وبداية من يوم ٢٨ من الشهر العربي يبدأون في مراقبة القمر بعد صلاة الفجر، فلو ظهر في الشرق قبل أو بعد صلاة الفجر يعرفون أنه سيظهر في المغيب.

ويراقب الجميع ظهور الهلال بعد صلاة المغرب، فإذا رؤى الهلال يعلن للكافة أن الهلال قد شوهد وغداً إن شاء الله أول أيام الصيام. ليس هذا فقط بل يرسلون من يخبر الأهالي الذين يقطنون على مسافات قريبة في حدود سبعة كم، رغم أنهم غالباً ما يكونون قد شاهدوا الهلال.

بعد رؤية الهلال ينطلق الناس سائرين خارج البيوت؛ حيث يتقابلون، وعند المقابلة يقولون لبعضهم البعض «العفو لله»، أي سامحني عفا الله عما سلف، ما أجمل هذا التقليد الذي يدل على قدر كبير من سعة الصدر والقدرة على التسامح والعفو مهما عظم الجرم أو الذنب على حد قول الراوي. ربما أضفت الصحراء بوحشتها وعزلتها والإحساس الطاغي بالقرب من الله هذه الصفة الجميلة التي نفتقدها نحن أهل المدينة.

ويتميز هذا الشهر بكثرة العبادة ومجالس السمر للكبار وحلقات اللعب للصغار ومن أشهر تلك اللعبات:

توبكيت «بالرطان»(٥٥) (القفز الطويل) يرسم خط على الأرض، ويأتي الطفل جرياً من بعيد حتى يصل إلى هذا الخط واضعاً قدمه على الخط، ثم يقفز وتعمل علامة عند موضع نزوله، ويجري غيره ويفوز من يقفز أطول مسافة، وهي لعبة القفز الطويل.

بويندة: تلعب بفريقين ويأتيان بحجر ويضعانه في النار وبعد أن يصبح ساخناً يرمى لمسافة بعيدة وينطلق الجميع بحثاً عن الحجر، والذي يجده يقول «بوب ان دي شالندي» بمعنى

إننى وجدت الحجر، ويبدأ الفريقان فى التصارع على أخذ الحجر، ويتبادل الزملاء الحجر بغرض الاستحواذ عليه ومنع الفريق الآخر منه إلى أن يتمكنوا من الوصول إلى الجالسين ويسلمونهم الحجر. والغرض من تسخين الحجر أن يكون مميزاً عن الأحجار الأخرى لتشابهها، وتعلم هذه اللعبة الأطفال المصارعة؛ لأن القوة تستخدم للحصول على الحجر، كما تكسبهم القوة وحب التعاون، وتنمى فيهم حب الحفاظ على أى شيء.

لعبة النشان: تلعب بفريقين؛ حيث يثبت الأطفال خشبة بعرض الكف فى الأرض ويقفون على بعد حوالى خمس عشرة خطوة ويبدأون فى قذفها بالأحجار وتحسب نقطة للفريق الذى يوقع الخشبة على الأرض.

لهذه اللعبة شروط وهى أن تلعب والجسم ثابت والحركة للذراع فقط، وذلك حتى يتعلم الطفل النشان، وهذا أمر مهم فى تلك البيئة التى تعتمد الحياة فى جانب منها على الصيد والدفاع عن النفس ضد أخطار الصحراء.

والأكل فى رمضان ليس مميزاً عن الأيام الأخرى، والأكلة الرئيسية هى العصيدة، وتعمل بأن تسخن المياه ويوضع عليها دقيق وفوقه سمن أو لبن.

وبالإضافة للعصيدة هناك الكسرة. والكسرة تعمل بأن يخمر العجين ويوضع على لوح صاج تحته نار ويفرد العجين بكوب حتى يصير رقيقًا كالرقاق، ويقلب على الوجه الآخر، ويوضع فى صينية وعليه قطع من اللحم والبامية وصلصة، وتوضع على النار. والبامية الجافة تسمى ويكة.

ولا تعرف أبو رماد المسحر، وربما كان ذلك راجعًا إلى تباعد المسافات بين المنازل، ولكن إذا استيقظ أحدهم للتسحر، فيضرب على صفيحة لكى يوقظ جيرانه، ويمكن أن يتم ذلك بالنداء، وعلى حد قول الراوى يتميز الأهالى بالنوم الخفيف لدرجة أنهم يستيقظون على أى صوت، وربما يكون ذلك راجعاً إلى الإحساس بالخطر الدائم من هوام الصحراء..(٥٦).

مما سبق نجد استمرار كثير من المظاهر الاحتفالية بشهر رمضان مع التشابه الكبير فى تلك المظاهر بين مناطق مصر المختلفة، كما أصاب التغير بعض الممارسات.

هناك ارتباط بين القمر فى جميع مراحله وبين رمضان، ولا يوجد شهر عربى بينه وبين القمر هذا الارتباط، فيه تتحدد البداية، وبه يعرف موعد الإفطار، وليلة القدر، ويوم العيد.

ولرؤية الهلال أهمية خاصة، منه تتحدد بداية شهر رمضان، وقد أدى ذلك إلى احتفاء الناس بالرؤية احتفاءً كبيراً، وقد تمثل هذا الاحتفاء فى موكب الرؤية الذى كان الغرض منه استطلاع هلال رمضان، وكانت بدايته المؤرخة عام ١٥٥ هجرية(٥٧).

وكان موكب الرؤية يمثل احتفالاً عظيماً، وقد استمر إلى خمسينيات هذا القرن، ولم يكن استطلاع الهلال قاصراً على المدينة فقط، بل كل قرية وكل تجمع يستطلع الهلال حيث لم يكن هناك سبل للاتصال، وذلك كى يعرف موعد الشهر الكريم.

وقد اختفى موكب الرؤية الآن نظراً لتقدم وسائل الاتصال فأصبح الإعلان عن موعد رمضان يتم بالإذاعة وغيرها، رغم أن هذ الموكب استمر لفترة طويلة بعد دخول المذياع مصر. ولكن لا نعرف سببًا لعدم استمرار ذلك الموكب، سواء فى القاهرة أو المدن التى كانت تنظم هذا. وقد اختفى أيضًا خروج الناس لاستطلاع الهلال فى القرى وأنحاء الصحراء ونتيجة لذلك اضمحلت مظاهر الاحتفال بالرؤية. كذلك لم تعد هناك ضرورة لانطلاق الأطفال بعد انتظارهم آذان المغرب لإعلان ذويهم بأن موعد الإفطار قد حل.

يكثر لعب الأطفال وسهر الكبار وتزاور النساء فى هذا الشهر والسبب معروف، فالجميع ينتظر موعد السحور، أيضًا هو شهر رسخ عدم العمل فيه فهو شهر النوم والسهر وعدم العمل.

يلاحظ تشابه كثير من ألعاب الأطفال فى مناطق مصر المختلفة؛ من حيث طريقة اللعب والقواعد المنظمة للعبة، والاختلاف فى التسميات فقط، رغم بعد المسافات واختلاف البيئة الجغرافية. نجد أيضًا أن البيئة الصحراوية المحفوفة بالمخاطر تتميز بعض ألعاب الأطفال فيها بأنها تعمل على تنمية مهاراتهم فى الدفاع عن النفس وفى إصابة الهدف، أيضًا انتشار لعبة الفتيات المشهورة فى جميع أنحاء مصر والتى تلعب بقطع صغيرة من الحجارة أو الشقف؛ حيث تقذف الفتاة إحداها إلى أعلى وتحاول جمع الباقى من على الأرض، كذلك انتشار السيجة بين الكبار.

تشابه هذه الألعاب بين ساكنى الصحراء وساكنى الوادى وبين الشمال والجنوب، أو بمعنى آخر فى جميع أرجاء مصر مع وحدة القواعد المنظمة أمر يدعو إلى المزيد من البحث عن سبب ذلك، فهل ذلك نتيجة لانتشار ثقافى وكيف تم؟ أم تواصل عبرالأجيال؟

أيضًا تفرد رمضان بهذه الظاهرة الجميلة التى كان يقوم بها الأطفال؛ وهى لفهم على البيوت والدور مغنين «ادونا

العادة....» ويأخذون دون خجل، وقد استمرت تلك العادة إلى زمن قريب لا يتعدى العقدين من الزمان، قبل أن يشعر الأطفال بالخجل من الإقدام على هذا الأمر، فلماذا والأطفال هم الأطفال والكبار هم الكبار والناس هم الناس.

يدل ذلك الخجل وانحسار تلك الظاهرة الجميلة إلى أن المسافات بين الناس قد تباعدت، فأصبح الجار لا يعرف جاره رغم تلاصق الجار بالجار عن ذى قبل. ويبدو أن ذلك راجع إلى تعدد ضغوط الحياة ومشاكلها، تقوقع الناس وعدم رغبتهم فى الاختلاط بجيرانهم، ازدياد الأعباء وارتفاع الأسعار، وازدياد التطلعات، وكل ذلك بالإضافة إلى ما تبثه المرناة من سموم تجذب الأطفال أدى إلى اختفاء «وحوى يا وحوى، ادونا العادة».

ولكن لماذا تكون موائد رمضان عامرة بأصناف الأكل المتنوعة؟ يبدو أن ذلك راجع إلى عامل نفسى، وهو الحرمان الذى يعانيه الصائم طوال اليوم، والذى يجعله يشعر أنه مهما وضع أمامه من طعام فسيأتى عليه، ولذلك يعمد الى ملء مائدته بأصناف متنوعة من الطعام تزيد عن حاجته.

وربما كان لشهر رمضان أثر كبير فى ابتكار أنواع جديدة من الطعام، خاصة الحلويات، والتى لاحظنا انتشارها وتنوعها بدءاً من العصر الفاطمى. وبالتأكيد لم يعرف السبب العلمى وراء إقبال الناس على الحلويات فى هذا الشهر بالذات. هذا السبب الذى عرف الآن فقط؛ وهو أن الجسم يحتاج لطاقة كبيرة بعد صيام اليوم، وبما أن الحلويات بها كثير من السكر فهى لازمة لإمداد الجسم بالطاقة.

كذلك كان لاستقرار أناس من وادى النيل بالواحات، بداية من العقد السابع من هذا القرن، وإنشاء شركة التعمير وازدياد النشاط التجارى بين وادى النيل والواحات، بالإضافة إلى عمل كثير من أبناء الواحات بمدن النيل، خاصة القاهرة، وكذلك انتشار وسائل الإعلام. كل هذا كان له أثر كبير فى ظهور أشكال من الطعام لم تكن معروفة فى الواحات من قبل وأيضًا دخول عادات غذائية جديدة كتناول الفول فى السحور ومنافسة الأرز للشعرية، بل وأخذ مكانها، وأيضًا طهى الخضروات وإضافة الفانيليا والبكنج بودر فى الكعك، وعمل الكنافة والقطايف وغير ذلك.

ويلاحظ أن للسهر فى رمضان طعمًا خاصًا يختلف عن السهر فى أى أيام، وذلك لأن الإنسان فى رمضان لا يسهر بمفرده، ولكنه ساهر ومعه الجميع ساهر أيضًا. ليس شرطًا أن يكون السهر جماعة، ولكن الإحساس بأنك لست وحدك. السهر إحساس ممتع كالصيام فى رمضان والصيام فى غير شهر رمضان. فأنت فى رمضان مستمتع بالصيام لأن الجميع يشاركك هذا، والعكس صحيح، وأغلب الناس تسهر حتى تتناول سحورها، بالإضافة إلى ما يحمله هذا الشهر من دفع خفى نحو التجمع الإنسانى، فالناس تسعى لرؤية بعضها البعض فى هذا الشهر أكثر من أى وقت آخر.

نستطيع القول بأن شهر رمضان يبتهج له الصغير قبل الكبير، فهو الشهر الذى يأكل فيه الأطعمة المسكرة (الحلويات) كثيراً، ويحاول أن يقلد الكبار بالصيام وانتظار موعد السحور. وهو الشهر الذى يجتمع فيه الصغار للعب ويستمر هذا اللعب فترة طويلة. وأيضاً يستمتعون بحواديت العفاريت والجن واللف مع المسحر. وفى نهاية هذا الشهر يبدأون فى شراء الجديد ونقش الكعك. إن به الكثير مما يسلى الصغار ويزيد من استمتاع الكبار.

والأمر اللافت للانتباه هو أن قرية القصر بالداخلة لم تعرف المسحر إلا فى السنوات الأخيرة، بعد أن كان التسحير يتم من على مئذنة الجامع بإنشاد معين لأحد المشايخ، ولم نجد تعليلاً لهذا التحول، ولا تفسيراً لتفرد القصر بهذا النوع من التسحير.

ورغم اختفاء كثير من الظواهر المحببة إلى النفس، ورغم التقدم، بقى ذلك الجوال الذى يحمل فى يده طبلة أو صفيحة ضارباً عليها باليد الأخرى، ماراً بدروب القرية وأزقتها، وشوارع المدينة وحواريها بنفس الطريقة التى كانت منذ مئات السنين، وداعياً الناس للاستيقاظ منادياً كل فرد باسمه، ولكن عبر السنين وتواليها تناقصت أعداد الأطفال الذين يلفون معه فرحين به مبتهجين بإيقاع الطبلة وإنشاد المسحر.

ولن يمر عقد من الزمان حتى يختفى أيضًا هذا الجوال؛ حيث لم يعد يشعر به أحد أو يستيقظ على دقاته بشر، وانعكس عدم الاهتمام بذلك الساهر فأصبح أداؤه آليًا، وصدى باهت لصوت كان شجيًا، ودوراً كان مهماً، فوداعًا لك أيها الساهر تشدو.

الهوامش :

(١) المحتسب هو الذى يقوم بمراقبة الأسواق والموازين والأسعار والنظافة.

(٢) يطلقها الترك على الموظف المسئول والوكيل المعتمد والأمين.

(٣) التفكجية: هو صانع البندقية ومصلحها إذا عطبت.

(٤) الأغا: تطلق على الرئيس والقائد وشيخ القبيلة.

(٥) القابجى: هو البواب الذى يحرس باب الديوان ويفتحه ويغلقه ويستقبل القادمين.

(٦) الدويدار: صاحب الدواة وهو بمثابة رئيس الكتاب.

(٧) الدلاة: طائفة من الخيالة الخفيفة.

(٨) الكلارجى: المخزنجى على المخزن الذى تخزن فيه المواد الغذائية.

(٩) المهتار: جاويش الباب العالى أوقرامه، وحامل البشائر بالحصول على الرتب والنياشين.

(١٠) واجب الرعاية: تطلق على أبناء الصدور العظماء والوزراء وأمراء الأمراء.

(١١) مهتار خانة: إحدى الموسيقيات اللائى يعزفن فى أوقات مخصوصة فى السراى.

(١٢) الجونليان: كتائب المتطوعين.

(١٣) المتفرقة: جماعة الخدم الذين تحت إمرة السلطان أو الصدر الأعظم أو الوالى.

(١٤) أطلقت على طائفتين من الجند كانوا يأخذون فى القرنين ١٥، ١٦ من أشداء الشباب الترك، وكان القسم البحرى قسمين أحدهما يعمل فى الترسانة ويسميه العثمانيون (عزبان ترسانة) والآخر يعمل على السفن الحربية. جميع التعريفات الخاصة بالمصطلحات التركية من كتاب أحمد السعيد سليمان (دكتور) تأصيل كاورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل، مصر ١٩٧٩.

(١٥) DEVLIYA GELEBI SEYAHTNAMESI 1672-1680, 10 Cilt, Istanbul, 1938. P 356-358.

ترجمة غير منشورة للأستاذ الدكتور شوقى حسنى أستاذ اللغة التركية بجامعة القاهرة.

(١٦) المرجع السابق نفسه.

(١٧) أندريه ريمون. فصول من التاريخ الاجتماعى القاهرة العثمانية، ترجمات زهير الشايب، مصر ١٩٧٤/ ص٤٧.

(١٨) يلاحظ هنا الحاق صفة المسلمين بالأتراك وتجاهلهم للمصريين أم أنه يعنى أن هناك أتراكاً مسلمين وآخرين غير مسلمين، أم أنه يقصد بالأتراك المصريين. وهذا خطأ لأن جميع الأتراك مسلمين.

(١٩) وصف مصر، ترجمة زهير الشايب، مصر ١٩٧٩ ص ١، ص ١٤٧.

(٢٠) جومار، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، ترجمة: دكتور أيمن فؤاد سيد- مصر ١٩٩٨ س. ص ٣١٢ - ٣١٣.

(٢١) بورنوبيل هو قارع الأجراس بالكنيسة وكانوا عشية الأعياد الكبرى، وبصفة خاصة أثناء مقدم عيد الميلاد وكذلك أثناء الصيام، يذهبون أثناء الليل وهم يرتدون فوق ملابسهم رداءً كهنوتياً مصبوغاً بشكل خشن ومنفر، كل واحد منهم فى شوارع خورتينه، أى القرية أو المنطقة التى تخدمها كنيسته، ويتوقف الواحد منهم أمام بيوت الأشخاص الذين يتوسم أنه سيحصل منهم على هبات، وهناك يحدث بعض الصليل عن طريق الجرس الذى يحمله فى يده وهو يصيح: استيقظوا أيها النيام وصلوا على راحليكم المؤمنين، وبعد ذلك يتلو بعض صلوات وأدعيات يحرص على ألا ينسى فيها رب البيت ويكرر ذلك ثلاث مرات ثم ينشد أناشيد يسبقها أو يعقبها صليل جرسه، وصف مصر- ص ٢١٧ - ٢١٨.

(٢٢) يبدو أن هذه مبالغة فى القول أو أن اللغة وقفت حائلاً دون أن يفهم الفرنسيون ما يقوله المسحر. وأعتقد أن المسحر لا يجرؤ علىَ هذا حتى مع فرض تقبل المرأة للأسباب الآتية: أن المسحر يؤدى بصوت عال يسمعه الجميع فإذا تغازل تناقل الجميع ذلك كما أن الرجال يكونون فى المنزل غالباً فى تلك الساعة، أيضاً المنازل فى هذا الزمن لم تكن تقطنها أسرة، بل غالباً العائلة، الرجل وأبنائه وزوجات أبنائه وربما أخوته، إذا كيف يحدث هذا، ويبدو- وهذا أقرب إلى الصواب- أن المسحر يتغزل ويمدح فى المصطفى عليه السلام.

(٢٣) وصف مصر، حـ٨، ص. ص ٢١٧ - ٢١٩

(٢٣) وصف مصر، جـ٨، ص. ص٢١٧ - ٢١٩

(٢٤) الجبرتى، تاريخ الجبرتى، حـ ٤، ص ٣٣٥

(٢٥) الجبرتى، تاريخ الجبرتى، جـ٤، ص ١٠٠.

(٢٦) إدوارد وليم لين (عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم) ترجمة سهير برسوم، مصر، ١٩٩١ ص. ص ٤٨٨ - ٤٩٤.

(٢٧) عبد المنعم شميس، القاهرة قصص وحكايات، مصر ١٩٧٧، حافظ محمود، ذكرياتهم فى رمضان، الأهرام ١٩٩١/٣/٣٠، ص ١٠.

(٢٨) ومعناها أن الطفل الذى غنى يتمنى أن يحوى عنده بنت السلطان ذات الثياب الفاخرة، لأن وحوى تعنى يحوى. وقد حقق الأستاذ محمد عبداللطيف هذه الأغنية فقال (قد لا يعرف الكثيرون أن - أغنية وحوى أقدم من رمضان وأنها من الأغانى التى كان يرددها قدماء المصريين على ضفاف النيل منذ الآف السنين.

فأيوحة مأخوذة من «ايوح» اسم القمر فى الفرعونية وكان الساميون يسمون الشمس ايوه ومنه (يهوه) اسم الله المقدس عند اليهود، كما كانوا يسمون القمر (اجع) ولكن المصريين نقلوا عنهم أسم القمر الشمس وإسم الشمس للقمر، فكانوا يغنون هذه الأغنية تحية للقمر إذا هل فى مطلع كل شهر. مصطفى عبدالرحمن، فنون رمضان، مصر د. ت، ص. ص ٧٢ - ٧٣.

وبمراجعة أساتذة متخصصين فيما ورد سابقا أفاد د. جاب الله على، عميد كلية الآثار بأن اسم القمر فى مصر القديمة أعج، كما أفاد د. محمد خليفة أستاذ الساميات بجامعة القاهرة ورئيس مركز الدراسات الشرقية بأن اسم القمر فى العبرية هو أويج والراء ضعيفة وهى حرف حلق فربما نطقت أويج أما الشمس فهى فى العبرية شمس وفى اللغات السامية إما بتحريك السين مكان الشين أو العكس أو نطقهما س أو ش. أما يهوه فمعناها الكائن أو الموجود والفعل هاياه بمعنى كان.

(٢٩) نعمات أحمد فؤاد (دكتور) القاهرة فى حياتى، مصر ١٩٨٦، ص، ص. ٩٨ - ٩٩

(٣٠) نعمات فؤاد - المرجع السابق ص. ص ٩٨ - ١١٢، عبدالمنعم شميس، مرجع سابق، حافظ محمود، مرجع سابق.

(٣١) محمود أبورية، حياة القرى، مصر ١٩٦٦، ص. ص ١٢٩ - ١٣٤.

(٣٢) محمد حسن العزازى، رئيس العلاقات العامة، مجلس مدينة رشيد، رشيد، ١٩٩٨ بعثة مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٩٨.

(٣٣) عبد الرحمن على بيومى، ٦٥ سنة، بنى واللمس، مغاغة، مزارع، ١٩٩٧.

(٣٤) حسن شفا، ادندان، ٨٤ سنة، أدندان ١٩٩٦.

(٣٥) جارة أم الصغير إحدى قرى سيوة عدد سكانها حوالى ٢٨٥ نسمة. وكانت إلى أوائل الثمانينيات مقامة فوق ربوة عالية مساحتها حوالى أربعة الاف متر ولها باب يقفل عند حلول المغرب وذلك صداً لعدوان الأغراب، وبدأ أهلوها يتركونها ويبيتون فى المنطقة السهلية فاتسعت مساحة القرية وشوارعها. وبعد أن كانت المساكن ضعيفة ومتلاصقة وكذلك الناس بعدت المساكن وكبرت.

(٣٦) المربوعة هى دار الضيافة عبارة عن قاعة كبيرة مساحتها حوالى ستين متراً يستقبلون فيها الضيوف، وينام فيها أيضاً الضيوف الأغراب، أى الذين ليس لهم أقارب، وقد استضافونا فيها لمدة أسبوع، كما يجتمعون بها.

(٣٧) أبو القاسم سعيد عبدالجواد، سائق الجارة، ٥١ سنة، شريط ١٥ (جـ٢) الجارة، أبريل ١٩٩٥، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٣٨) الساح يقصّدون السائح.

(٣٩) الباط: لعبة اسمها لعبة الباط تشبه المصارعة.

(٤٠) عبدالعليم سليمان عبدالله، منديشة، الواحات البحرية، كان يعمل بالصحة، ٧٥ سنة، منزل الراوى، ١٩٨٨، ش ١، و٢، ر١ الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٤١) مصطفى فهمى، حسن الهدايات فى السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧، ص. ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٤٢) كانت رؤية الهلال تتم بعد صلاة المغرب، وهذا عند استطلاع أوائل الشهور العربية. أما عند استطلاع أواخرها فى رمضان لاستطلاع أول أيام العيد كان يتم استطلاع الهلال بعد صلاة الفجر.

وكان الناس يعرفون أن رابع رجب لابد أن يوافق يومه أول رمضان يعنى لو ٤ رجب يوم خميس فلابد أن يكون أول رمضان يوم خميس وعيد الضحية يوم خميس والسنة الجديدة أولها خميس، فالحديث الشريف يقول: «يوم صيامكم يوم نحركم يوم عيدكم الأضحى».

محمود كرار، باريس، نسخة ٧٩ و٢، ١٩٩٢.

(٤٣) لم تكن طبلة كما نعرفها الآن، وإنما كانت عبارة عن طار.

(٤٤) عبده محمد، باريس، نسخة ١٩٧٨ باريس ١٩٩٢، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٤٥) محمد أحمد على، ٦٥ سنة باريس، مزارع، باريس، نسخة ٧٧، ١، باريس ٩٩٢، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٤٦) كانت الشعرية تعمل بأن يعجن الدقيق بالماء وتفتل باليد وكان النساء يساعدن بعضهن البعض حيث؛ كان هناك تقسيم للعمل فالبعض يفتل على فوطة وواحدة تلملم الشعرية وتنشرها على الحطب إلى أن تجف. والحطب عبارة عن شجيرات الطرفة وهى تشبه الجازورينا، ولكنها ليست شجرة طويلة، وذات أفرع كثيرة وتجمع من الصحراء وتستعمل للشعرية فقط ولا تستعمل كوقود وكانت تحفظ فى المنزل - حيث كانت الشعرية وجبة يتم تناولها كثيراً، ويبدو أنها كانت مثل الأرز فى الوقت الحاضر وكان هذا الحطب يعار لمن ليس لديها الحطب.

(٤٧) أم عمر مهاود، باريس ١٥، ١٩٩٣، نفسه، الجامع شوقى عبدالقوى عثمان.

(٤٨) على عوض فودة، ٥٤ سنة باريس، مسحراتى وخادم فى جامع، باريس، نسخة ٧٩ و١ ١٩٩٢، شوقى عبدالقوى.

(٤٩) عبده محمد، نسخة ٧٨ وجه ١ ١٩٩٢ شوقى عبدالقوى.

(٥٠) أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، الداخلة، فى ٦ و٢ ١٩٩٢ شوقى عبدالقوى عثمان.

(٥١) نفسه.

(٥٢) نفسه.

(٥٣) نفسه.

(٥٤) نفس الراوى والشريط والوجه.

(٥٥) الرطان هو الاسم الذى يطلقونه على لغتهم، وهو نفس الاسم الذى يطلق على اللغة النوبية.

(٥٦) أوهاج حسن عبدالقادر، أبو رماد، صياد. ٥٨ سنة أبو رماد، ١٩٩٨.

(٥٧) لمزيد من التفاصيل، شوقى عبدالقوى حبيب، الاحتفالات الرمضانية فى مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٥٤ - ٥٥ يناير - يونية ١٩٩٧، وسقط سهواً منه.

«ولا يغيب عنا أن ظاهرة موائد الرحمن فى العصر الحديث ونحن معاصرون لها، مرتبطة بهذا الشهر، ولا يخفى على أحد كم الأموال التى ينالها البعض دون عمل أو جهد فيكونها بالتصدق والعطف على الفقراء والمساكين وعابرى السبيل، وحتى ينالوا قبولاً لدى العامة، بالإضافة إلى ما يتبعونه من إعلام ودعاية من وراء ذلك.

نجد أن مشاركة الخلفاء والسلاطين فى الاحتفال بشهر رمضان، بل وقيامهم بالدور الأكبر فى ذلك وتقليد الأمراء لهم، أمر زاد من بهجة الاحتفال، ودفع بعض الناس إلى محاكاة هؤلاء. ولا يغيب عنا أن هذه المشاركة لها جانبها الإعلامى والسياسى أيضا، فهى تعلن عما فعله هؤلاء، وكيف كانت موائدهم عامرة بالطعام والحضور، بالإضافة إلى ما يوزع من أطعمة وهبات. كل هذا وغيره يكسب الحاكم وجهًا حسناً، والواضح أن المؤرخين ركزوا على هذا الجانب بوعى أو بدونه، أما الجانب السياسى فهو معرفة طبيعة المصريين من حيث ميلهم الشديد إلى التدين وإلى من يظهر تدينه، ومحاولة كسب جانبهم بهذه المظاهر.

ويمكن أن نختم القول: بأن المظاهر الاحتفالية بشهر رمضان تتزايد مع تحسن الحالة الاقتصادية للدولة، ولذلك نجد أن المظاهر الاحتفالية كانت باذخة فى عصرى الفاطميين والمماليك - هذا بالإضافة إلى ما سبق - حيث ازدهرت الحياة الاقتصادية فى العصرين نتيجة لاستقلال الفاطميين وإعلانهم خلافة مستقلة عن الخلافة العباسية. وصاحب هذا تحول جزء من التجارة المارة عبر أواسط آسيا متجهة إلى أوربا إلى المحيط الهندى والبحر الأحمر ومصر فى عصر الفاطميين ثم تزايد هذا الجزء ليصبح أغلبية فى عصر المماليك بعد سيطرة المغول على آسيا وسقوط بغداد عام ١٢٥٨هـ.

ولم تزدهر الاحتفالات فى عصر الطولونيين والإخشيديين حيث إنهما كانا تابعين للخلافة العباسية، وكذلك الأيوبيين الذين شغلتهم الحروب الصليبية فأنهكت اقتصاديات البلاد.

ويمكننا القول: بإن الاحتفالات تزدهر نتيجة للرخاء الاقتصادى، وأيضاً إذا تبناها أصحاب السلطان وكبراء القوم، كما أن المناسبات الدينية وسيلة أيضاً لإعادة التواصل والتراحم بين الناس بالإضافة إلى ما سبق».

رسم مطبوع على الحجر (اللون الأسود فقط وباقى الألوان مضافة باليد) بالقاهرة سنة ١٣٢٦ هجرية (١٩٠٨ ميلادية) . منشور «على ذمة» محمد محمد أبوطالب بالدرب الأحمر، القاهرة . مقتنيات المتحف الإثنولوجى، الجمعية الجغرافية المصرية، القاهرة .



العادات والتقاليد العربية فى:

رمضان

ممدوح عبدالعليم

«رمضان كريم» جملة تعرفها وتنطقها الأمة الإسلامية فى بداية شهر رمضان وآخره. ومظاهر الاحتفال بالشهر الكريم كبيرة الشبه فى جميع الدول الإسلامية وإن كانت تأخذ شكلا واحدًا تقريبًا فى دول مجلس التعاون الخليجى؛ حيث تعتبر مظاهر الحياة العامة واحدة فى هذه الدول منذ قديم الزمان.

تبدأ الاستعدادت للاحتفال بالشهر الكريم فى الدول العربية منذ النصف الثانى من شهر شعبان بالصيام، وتوفير احتياجات كل منزل من مواد غذائية ومستلزمات شهر رمضان من ياميش ومكسرات وحلويات وكنافة وقطايف. وتزين المحلات التجارية لجذب الزبائن بالأنوار والفوانيس إلى جانب مظاهر العبادة والصلاة ولنبدأ هذه الجولة الروحانية مع عبق هذا الشهر الكريم من قطر عربى وهو :

* **البحرين**

يستعد أهلها لاستقبال هذا الشهر من ليلة النصف من شهر شعبان بالإكثار من الصيام والصلاة. ويحتفلون برؤية الهلال ويبدأ شهر رمضان. فيقوم الأطفال بطرق الطبول وهم يجوبون الشوارع منشدين مرحبين بالشهر الكريم.

ويحيى الشعب البحرينى ليالى رمضان بالصلاة وتلاوة القرآن؛ حيث يتباهون بعدد مرات ختم القرآن الكريم. فمنهم من يختم القرآن ست وسبع مرات وخمس عشرة مرة.

ومن مظاهر التكامل الاجتماعى التى تظهر فى هذا الشهر فى دولة البحرين مجالس الفطور الجماعى التى تقام بين العائلات، ويتم التزاور بعد صلاة التراويح ويجتمع أهل الحى فى بيت واحد لتناول «الغبقة» والتى تتكون عادة من الأرز والسمك و «المحمر» من الحلويات وهو أرز بالسكر، إلى جانب أنواع أخرى من الحلويات منها المهلبية، السامو واللقيمات وغيرها. أما الموالح فنجد الكباب والمعجنات والسمبوسة المالح والحلو.

ومن الشعائر والمظاهر التى تظهر فى الدول العربية نجد «المسحر أبو طبيلة وهو شخص يقوم بإيقاظ الناس للسحور كل ليلة حيث يطوف فى الأحياء والطرقات وهو يضرب على الطبل مردداً بعض التواشيح الدينية أو بعض الأدعية المحببة داعياً الناس للنهوض من النوم للسحور امتثالاً لقوله صلى الله عليه وسلم «تسحروا فإن فى السحور بركة».

ويجد البحرينيون لذة كبيرة فى سماع صوت المسحر وهو ينادى للسحور ويشاركه الشباب والأطفال فى هذه المهنة.

ويختتم المسحر شهر رمضان الكريم بالوداع. وتكون الليالى حافلة. فيخرج المسحر ومعه مجموعة من أصحابه كما يشاركهم الشباب وحتى النسوة والصبية وهم يرددون بصوت جميل يا لوداع يا شهر الصيام. وتردد خلفه المجموعة هذه الكلمات والألحان.

بنهاية شهر رمضان يقوم المسحر كعادته بالطواف بين منازل الحى نهاراً فيقدم له كل منزل مقداراً من الأرز والطحين أو النقود تكريماً له لقاء ما قدم طبلة شهر رمضان.

*ومن البحرين ننتقل إلى **الكويت** حيث رمضان والمذاق الخاص فى دولة الكويت المختلف عن باقى شهور السنة. فالرجال يزورون الديوانيات من بعد المغرب حتى الفجر ويتنقلون بينها ويتناولون المشروبات الرمضانية والحلوى. ويتركون الديوانيات وقت الصلاة.

أما عن الأطباق الكويتية والتى تتنوع فى شهر رمضان وتتفنن فيها المرأة الكويتية وتصنع بالعشرات وتنشط حركة تبادل الأكلات بين الأقارب والصديقات قبل المغرب. وتصبح المائدة الكويتية عامرة بعشرات الأطباق من صنع الأصدقاء وتعتبر «الهريس» «والجريش» و «التشريبة»، أو الفتة الكويتية من أشهر وأهم الأكلات الرمضانية، وهناك «حب الجبشة ولقمة القاضى والمهلبية». وتؤكد العادات والتقاليد الكويتية والمشاركة بين الأهل والجيران على أن الكويت بلد الأسرة الواحدة.

ومن مظاهر شهر رمضان فى الكويت المسحراتى أو «أبو طبيلة» الذى يقوم بتسحير وإيقاظ الناس للسحور ويحصل أثناء تجواله على الأطباق الشهيرة من بعض البيوت. ويظل يتجول بطبلته وحماره طوال الشهر وبملابس قديمة حتى يجىء العيد. فتستبدل هذه الملابس بأخرى جديدة، وكأنه يقول لأهل الحى هذا من خيركم. أما التقليد الذى لم يندثر فى الكويت هو احتفال الأطفال بيوم الرابع عشر من رمضان وهو يوم «القرقيعان» وهو اليوم الذى يقوم فيه المسحراتى مصطحباً الأطفال وحماره وطبلته ويمر على البيوت لجمع العطايا من الأرز والدقيق والتمور وهم يغنون ويمرحون ومازال هذا التقليد قائماً حيث يحمل الأطفال الأكياس ويمرون على البيوت ويقرعونها ويجمعون فى أكياسهم الياميش والحلوى ويغنون «عساكم من عواده» ومن لم يمنحهم الهدايا لا يدعون له.

ومن المظاهر الرمضانية فى الكويت تقليد مدفع الإفطار والذى ينطلق من الكويت، ويحاط بالصبية عند الإطلاق. وقد كان المدفع قديماً ينطلق من شاطىء الخليج بالقرب من قصر السيف وسط تهليل الصبية وفرحتهم عندما يشاهدون دخان المدفع فى السحور والإفطار.

ومن الكويت ننتقل إلى **الإمارات العربية المتحدة** حيث يعيش الناس شهر رمضان فى عبادة وسجود وصلاة للمولى عز وجل على نعمه التى لا تحصى. ومن أبرز المناسك الدينية التى يحرص عليها المسلمون فى الإمارات - مواطنون ووافدون - هى أداء العمرة الرمضانية.

ويبدأ الاستعداد للشهر منذ منتصف شهر شعبان من يوم «حق الليلة»، ومع تعدد الجاليات الإسلامية وتعدد الإمارات التى تعيش وتتعدد فيها التقاليد تكتسب أيام شهر رمضان جواً إسلامياً خالصاً، تبدأ من اليوم الأول لشهر رمضان الكريم حيث تجتمع العائلات الصغيرة مع العائلات الأكبر وذوى القربى فى تواصل وتراحم على موائد الإفطار وفى المجالس حيث تمتد الساعات إلى مائدة السحور وما يتخللها من «مائدة الفوالة» والتى تعتبر الوجبة الخفيفة التى تتوسط وجبتى الإفطار والسحور. علاوه على المشروبات الرمضانية مثل قمر الدين والخروب وماء الورد، إلى جانب الكنافة والقطايف والحلويات الشامية مثل الزلابيا والمنفوش (مادة نشوية على شكل حبيبات تطبخ من الزعفران والهيل وتكون متماسكة ويسهل للصائم تناولها، وهناك الرهش واللقيمات والغرنى والعروت (الكاستر) والساجو أو السافو.

ومائدة الإفطار تتكون من التمر والماء والثريد والإفطار بعد صلاة المغرب.

أما فى بلد الحرمين الشريفين السعودية فرمضان له مذاق خاص، وذلك لتعدد الجاليات المسلمة داخل البلاد بما تحمله من عادات وتقاليد الشهر الكريم فى بلادهم. وعروس البحر الأحمر تسهر حتى الصباح.

والإفطار مجاناً داخل الحرمين محتوياً على التمر والحليب والعصائر. وتقوم الحكومة السعودية والأفراد من أهل الخير بتوزيع الوجبات الساخنة المغلفة على الصائمين داخل الحرمين، إلى جانب الإفطار الجماعى مع توزيع التمر والقهوة وموائد الرحمن التى تقام فى الشوارع السعودية.

أما المائدة السعودية فهى عامرة بالعديد من المأكولات منها (الجريش - القرصان - المرقوق - المحلى - الكبسة باللحم - المطازيز - السمبوسة - اللقيمات)، بالإضافة إلى الحلويات المصرية والشامية والتركية والمغربية واللقيمات هى «لقمة القاضى».

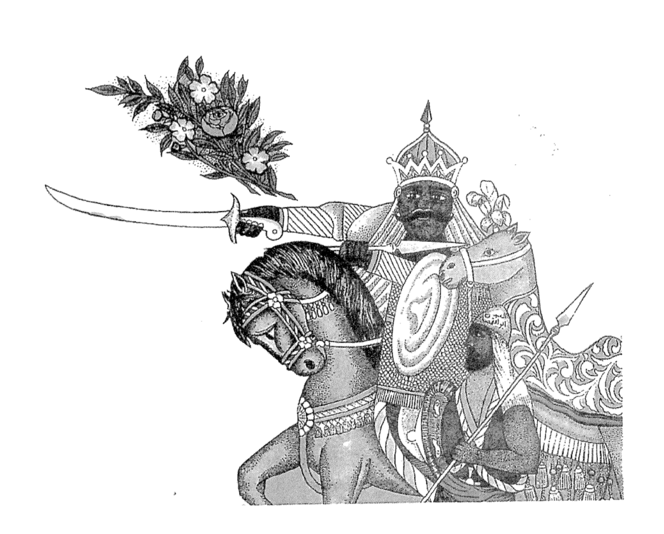
وهناك الفول المدمس على وجبة الإفطار إلى جانب التمر والقهوة العربى ومشروب التوت.

أما فى الشارع السعودى فنجد البليلة أو حمص الشام والذى يلقى إقبالاً كبيراً من الصغار والكبار وهناك السوبيا والتى تعد أكثر المشروبات مبيعاً فى المحال وتكثر فى مكة المكرمة.

وبعد صلاة العشاء يتناول الجميع العشاء ويتكون من شربة سعودى مع مكرونة ولحوم مشوية ومحمرة وسمبوسة والحلو واللقيمات. وفى شهر رمضان يتخلى السوريون عن الكبسة الشهيرة إلا عند البعض ويتناولها مع سحور خفيف مكون من اللبن والزبادى والفول المدمس كطبق رئيسى، وبعضهم يتناول الخبز مع الإيدام، وهو طبق من الخضار.

ويحرص الأهالى على إقامة الصلاة فى أوقاتها وأداء صلاة التراويح ثم القيام فى العشر الأواخر.

ويتضح من هذا أن العادات والتقاليد العربية واحدة فى كل الأقطار العربية، وهكذا سيداتى وسادتى نصل لنهاية هذه الجولة الروحانية وعادات وتقاليد شهر رمضان المبارك فى الدول العربية وسوف نستكمل معكم بقية الرحلة.





مقتطفان من لوحة للفنان الشعبي الدمشقي محمد حرب الشهير بأبي صبحي التيناوي. مؤرخة عام

الغجر يعرفون الروندو

د. محمد عمران

عندما نعرض للأشكال التقليدية - فى الموسيقا الشعبية - كثيرًا ما نعمل، عن عمد أو عن غير عمد، على إبراز الدور الذى لعبه الغجر فى الحياة الموسيقية الشعبية، وعندما نتصدى للإبداع الموسيقى الذى ينتمى (من حيث الإنتاج والترويج) إلى فئة الغجر، نكتفى بالوقوف على النماذج والأشكال الفنية التى أبدعوها، وربما يأتى هذا بدعوى أن الإبداع - فى بعض الحالات - يمكن أن ينوب عن مبدعيه، ومن ثم لا نتطرق إلى وضعية هؤلاء المبدعين، وخاصة الميزات الثقافية التى أهلتهم للاضطلاع بهذا الدور الفنى المهم.

والحقيقة أنّ الحياة الفنية لغجر مصر يعوزها المزيد من الدرس والتمحيص، وتعوزها الحلول والمداخل الصحيحة التى تتجاوز كل التحسبات، وتتجاوز وهم الانزلاق إلى المحاذير التى تراكمت فى أذهاننا حول الغجر وعالمهم الغامض. لكن موضوعنا - فى هذا المقام - لا يتسع للإسهاب، أو للحديث الموسع عن هذه الفئة.

على أن نيّة الاقتراب من عالم الغجر تتجسد لدينا فى صورة بعينها، هى تلك التى تحددها من الزاوية التى تخصنا فى هذا العرض؛ ومن هنا نعنون موضوعنا الموسيقى باسم «الغجر» وهو نهج ملائم فى توثيق العلاقة التى تربط صنف معين من الإبداع بمبدعيه، كما أننا قصدنا - فى سياق هذا العرض - التنبيه إلى أن ثمة مصدر مهم (من مصادر انتشار الكثير من القيم الموسيقية الشعبية فى مصر) ربما يعزى - فى وجوده وانتشاره وتنوعاته إلى إبداعات الغجر وإلى تقاليدهم الموسيقية التى لم تأخذ بعد حقها اللائق من الدرس والاهتمام.

والغجر الذين نقصدهم هم فئة المغنين المحترفين الذين يجوبون الأسواق والموالد فى القرى والنجوع، يغنون ويعزفون على الربابة ويدقون على الدفوف ويتجولون فى الشوارع

وعلى أبواب الدور طلبا للعطايا. ومن منهم كان متمتعا بحسن الصوت، وسلامة الأداء على آلته الموسيقية؛ تجده مطلوباً لإحياء حفلة عرس أو ينشد (بعضا مما يحفظ من شعر) فى سامر أو على مسامع الزبائن فى المقاهى.

والمتابع للنشاط الموسيقى لهذه الفئة يجده قائمًا على مخزون فنى وافر يضم نصوص السيرة الشعبية حافظاً الكثير من القصص الدينى الغنائى المعروف بقصص المدائح أو قصص المداحين. ولا يخلو هذا المخزون من الأغنيات القصيرة والمواويل.

من هذا المحفوظ الفنى يبرز شكل من أشكال الغناء ينتمى - وفق تفسير الرواة، ووفق ملاحظاتنا أيضًا - إلى صنف الغناء المعروف - فى صعيد مصر - باسم «الفن الصعيدى» لكنه يحتفظ بخاصية مميزة، راح يجمع بها بين العناصر الموسيقية المختلفة التى تقوم عليها الأشكال الموسيقية الأخرى فأخذ من «الفن الصعيدى» حيوية الأداء وتدفقه، ومن موسيقا السيرة أخذ أسلوب التداعى والاسترسال، ومن الموال أخذ آلية التنمية اللحنية والاستطراد، ومن الطقطوقة أخذ مبدأ التجاوب والردود الجماعية.

لهذا كله اتخذت عملية الأداء فى هذا النمط الغنائى وجهة مغايرة أدت إلى تميزه عما يعرف باسم «الفن الصعيدى»، فنظامه يقوم على استخدام شطرات الشعر فى الموال فى لحن أساسى (فكرة لحنية أساسية) تتعاقب ومقاطع مختلفة من الشعر فى شكل أغنيات قصيرة المتن، تؤدى جميعا بنغم متصل وعلى «واحدة» إيقاعية منتظمة، فى وزن موسيقى قياسى بسيط، فى صحبة آلات الربابة والدفوف.

هذا الشكل الغنائى «الغجرى» يماثل - فى تكرار لحنه الأساسى المميز وفى طريقة توالى بقية مقاطعه اللحنية المختلفة - الصيغة الموسيقية المعروفة باسم «الروندو» وهى نموذج موسيقى يقوم على جملة موسيقية مميزة (لحن رئيسى) يتخللها عدد من الألحان الصغيرة تأتى على شكل تحويرات. والصيغة المميزة لهذا النموذج هى العودة إلى الفكرة اللحنية الأساسية والمميزة بعد الانتهاء من عرض كل قسم من أقسام التحوير، أى أن الفكرة اللحنية الأساسية (أو اللحن الأساسى المميز فى الروندو) هى أهم أقسامها. أما الأقسام اللحنية الأخرى - وسواء طالت أم قصرت - فليس لها أهمية الوضوح والتميز نفسيهما. ويرمز الموسيقيون للأقسام التى تتألف منها هذه الصيغة بأحرف رمزية، فيدل الحرف (أ) على الفكرة اللحنية الأساسية (أو الجملة اللحنية المميزة الأساسية) ويدل الحرف (ب) على القسم الأول من أقسام التحوير (الألحان الداخلية) ويدل الحرف (أ - ١) على إعادة الفكرة اللحنية الأساسية، وبذلك يكون النظام الذى تسير عليه الصيغة بالرمز هو (←أ - ب - أ ١ - جـ - أ ٢ - د - أ ٣ - وهكذا) وثمة مؤلفات للروندو يكون فيها إعادة اللحن المميز الرئيسى على جانب كبير من التنوع، مما يضيف لها ميزة التجدد الدائم بالرغم من تكرار الأقسام عدة مرات. وقد انتشر من النماذج الحديثة للروندو إعادة اللحن الأساسى المميز فى أشكال مختلفة. ويعتمد نموذج الروندو فى تركيبه على التباين والتوازن بين الفكرة اللحنية الأساسية (اللحن المميز) وبقية الألحان الداخلية، ويأتى النموذج إما سريعاً أو بطيئاً فى إيقاعه، لكن الأكثر ذيوعًا ما يأتى منه فى طابع إيقاعى، خفيف حيوى، قريب الشبه بإيقاعات الأغنيات القصيرة، وقد استقر أسلوب كتابة «الروندو» على ما يجرى بناؤه فى تدفق دون انقطاع، وهذا الأسلوب الحيوى السلس أصبح الطابع الشائع لهذا النوع من الصيغ الموسيقية.

أما فكرة التتابع والتكرار فى الشكل الموسيقى الشعبى «الغجرى» فيقوم على تقديم الفكرة اللحنية الرئيسية (اللحن المميز) فى شكل غنائى قصير يأتى فى بداية الشكل ويعاد أداؤه عدة مرات، فاصلاً بين عدد من المقاطع الغنائية (الأقسام الداخلية التى تأتى فى شكل مواويل وأغنيات قصيرة) والثابت فى أداء اللحن الرئيسى المميز أن يكون أداؤه أداءً جماعيًا، أما ألحان المواويل والأغنيات الداخلية (الأقسام الداخلية) فتؤدى أداءً فردياً، وهى الحالة التى تسمح للمؤدى الفرد بالاسترسال بالألحان وإدخال التحويرات والتنويعات.

تتألف الفكرة اللحنية الأساسية (اللحن المميز) من خط لحنى بسيط قسمت وحداته الإيقاعية إلى وحدات إيقاعية أصغر منتظمة الترتيب. والمعتاد فى اختيار اللحن الأساسى المميز أن يكون قائماً على اختيار شطرات من الشعر مناسبة يسمح بناؤها العروضى بإحداث هذه التقسيمات الإيقاعية الصغيرة، وينطبق هذا المبدأ فى حالة اختيار النصوص الشعرية التى تقوم عليها ألحان الأقسام الداخلية. والمعتاد - فى اختيار النصوص الشعرية فى هذا النمط الغنائى - ألا يراعى المؤدون وحدة الموضوع الذى يعرض له الشعر المختار؛ لأن

تركيز المؤدين ينصب ـ في المقام الأول ـ على الالتزام بنظام التركيب الإيقاعي للنص الشعري من ناحية، والحفاظ على مقامية الأداء وانتظام وحداته الإيقاعية، من ناحية ثانية. وقد يشذ قليلاً أسلوب تتابع الأداء في أجزاء هذا الشكل عما هو متبع في صيغة الروندو العالمية، حيث لا توجد خطة مقصودة ـ عند الغجر ـ في ترتيب الجمل والأفكار اللحنية، فتأتي الأقسام الداخلية متعددة أو غير ثابتة على عدد معين، وذلك يماثل ـ بدون قصد ـ النظام المتبع في «النماذج المقسمة بطريقة حرة»، لكن المعتاد والشائع لدى الغجر في أدائهم هذا الغناء الدائري، أن يأتي اللحن الأساسي المميز (أ) في مقدمة الأداء جارياً في محيط الوحدة الإيقاعية البسيطة التي يقوم عليها وزن الشطرات الشعرية المختارة، ولذلك لا يخرج اختيار المؤدين لشطرات الشعر في هذا الغناء «الدائري» عن الاختيار الذي يجري في نطاق وحدات إيقاعية «عروضية» متساوية ومنتظمة مثال ذلك:

(أ)
يِعْمِلْ إيهْ .. يعمل إيهْ .. يعمل إيه
يِعْمِل إيه أُبو بَخْتِ مَايِلْ، يعمل إيهْ

وتختار للأقسام الداخلية شطرات في التركيب الإيقاعي التالي:

(ب)
ليهْ يا طبيب جايِب لِي المال مُشْ حَاجَهْ
إسْعَى وِهات لِي دَوَا زِينْ مُشْ حَاجَهْ
بَسّ وِقِعْتِ مَعَ ناس يا نَدَامَهْ
طلِعْ الأصْلْ مُشْ حَاجَهْ

أ ـ ١
يِعْمِلْ إيهْ .. يعمل إيهْ .. يعمل إيه
يِعْمِل إيه أُبو بَخْتِ مَايِلْ، يعمل إيهْ

(ج)
إنْ سَكّنُونِي في عِشّهْ راضِي
وأكْلُونِي العيش رَدّهْ
العيش رَاضِي «العِشّرَهْ دِيْ»
وأنا قُلْتْ تِنْسَى العِشْرَه دي
وأبو بَخْتِ مايِلْ

أ ـ ٢
يِعْمِلْ إيهْ .. يعمل إيهْ .. يعمل إيه
يِعْمِل إيه أُبو بَخْتِ مَايِلْ، يعمل إيهْ



(د)
سلامِي للجَاعْدَه دي (المجلس)
وإنْ جَطَعُوا راسي جاعده «دِي» (يدي)
وَأغَنّي في الجاعْدَه دِي
وأبو بخت مايل

أ ـ ٣
يِعْمِلْ إيهْ .. يعمل إيهْ .. يعمل إيه
يِعْمِل إيه أُبو بَخْتِ مَايِلْ، يعمل إيهْ

(هـ)
آهْ لَوْ كانْ البُكَا بيفيد
لَمَسَحْتِ دموعِي أنَا بالإيد
عُمْر العَدُوّ لَمْ يِبْقَى حبيب
لَوْ طَعَمْتُه الشّهْدِ يِزِيد
وأبو بخت مايل

أ ـ ٣
يِعْمِلْ إيهْ .. يعمل إيهْ .. يعمل إيه
يِعْمِل إيه أُبو بَخْتِ مَايِلْ، يعمل إيهْ

(و)
أنَا سلامِي للضيوف
القلب غير وَاحِد ما يِلُوف
العين وَاسْعَهْ وتأوَى ألُوف
مع الرّضَى ما تِرْمِيش معروف
النهارْدَه تِسْمَعْ، بُكْرة تشوف
في سَهَرْ الليالي

أ ـ ٥
يِعْمِلْ إيهْ .. يعمل إيهْ .. يعمل إيه
يِعْمِل إيه أُبو بَخْتِ مَايِلْ، يعمل إيهْ

وقد تتابع المجموعة أداء اللحن المميز الأساسي مستخدمة بعض الألفاظ المغايرة مثل «لا، وآه» فترددها من حين لحين أو تستخدم بعض الكلمات في ترديد منتظم يبرز التقسيم الإيقاعي السائد في الأداء مثل:

أ ـ ...
عيلى يا عيلى يا عيلى يا عيلى
ليلى يا ليلى يا ليلى يا ليلى



مقتطف من لوحة للفنان الشعبي
الدمشقي محمد حرب الشهير بأبي
صبحي التيناوي. غير مؤرخة.
مجموعة خاصة، دمشق.

العناصر الإيقاعية في الموسيقى الشعبية المصرية

د. تيمور أحمد يوسف

تعرف عادات وتقاليد الشعوب ومدى ثقافاتها من خلال أقوالها المأثورة وحكاياتها وأغانيها وموسيقاها، إيقاعاتها ورقصاتها التى عاشت واستمرت وتناقلتها الأجيال المتعاقبة عن طريق «الحفظ الشفهى» وتعتبر تلك الأعمال هى الامتداد الحضارى عبر مسيرة التاريخ للشعوب على اختلاف جنسياتها ولغاتها. وعلى الرغم من اهتمام الكثير من الدول فى تعلم نظريات ومناهج البحث العلمى الخاص بدراسة «تراثها وفنونها الشعبية» بهدف حفظه من التحريف والاندثار، خاصة: الأصول والتقاليد، ونوع وأساليب الغناء والآلات الموسيقية والإيقاعية والرقصات، إلا أن تلك الدراسات المتخصصة تعتمد على باحثين دارسين لهذا الفرع العلمى فى جمع المادة العلمية من مصادرها وأماكنها الأصلية، ثم تدوينها وتصنيفها وتحليلها، ويعتبر العنصر الإيقاعى هو الرابط المشترك فى الحياة بشكل عام وفى الموسيقى والغناء والرقص بشكل خاص، ويكون فى الموسيقى الشعبية متميزًا لكونه يشكل قاعدة أساسية فى معظم مراسيم الاحتفالات وبدونه يصبح أى لحن بلا معنى.

تكمن مشكلة البحث وأهميته فى أن كافة التعريفات الحديثة والمعاصرة والمتطورة لتعريف الإيقاع قديماً وحديثًا تعرضت لأهميته وعناصره واستخداماته ومدوناته فى الموسيقى بشكل عام واستوفت جميع جوانبه فيما احتواه العديد من المراجع العلمية من بحوث ودراسات علمية، ومؤلفات شملت غالبية هذه الجوانب. **أما العنصر الإيقاعى فى الموسيقى الشعبية وأهميته بشكل خاص فلم يحظ بالدراسة العلمية الشاملة**، خاصة وأن البحوث والدراسات فى هذا الجانب محدودة وإن لم تكن قليلة ونادرة ولم تتعد بعض الآلات الإيقاعية فى الحياة الشعبية ومكوناتها وبعض أسباب ومناسبات استخدامها. إلا إنها لم تتعرض لأهمية العنصر الإيقاعى المصاحب للموسيقى الشعبية بشكل عام، ولا لاختلاف الأنماط حسب المناسبات، بل يجب ملاحظة أن الآلات الإيقاعية المصاحبة للموسيقى الشعبية ليست العنصر الوحيد لكن البناء اللحنى ومكوناته يشكلان

عنصراً إيقاعياً آخر، أما المصاحبة الإيقاعية فيمكن أن تكون بالتصفيق باليدين أو من أية خامات متوفرة فى البيئة الشعبية لأداء نقرات (إيقاعية) تصاحب الغناء أو الرقص.

وهنا يجب أن نسأل لماذا يختلف العالم العربى حول مفهوم وتفسير كلمة التراث الشعبى؟

نجد أن المحاولات فى العالم العربى تحاول الاتفاق على معنى محدد لتلك الآثار الشعبية الحية، فمنهم من فضل كلمة «التراث الشعبى» ومنهم من استخدم «المأثور الشعبى» ومنهم من يطلق مصطلح «الفنون الشعبية» وجميعها يعنى مصطلح الفولكلور* .

وتتفق جميع المصطلحات على أن كل إبداع لشعب من الشعوب يجب أن يشمل الآتى:

. الأصوات، الكلمات، المعتقدات الشعبية أو الخرافات، العادات والممارسات، والرقصات والألعاب الشعبية، فهو حصيلة ما تراكم من الخبرات والمعارف والممارسات مما يعد من قبيل الثقافة الشعبية والتقليدية بحيث أصبح هذا الإنتاج فرعاً من فروع العلوم والمعرفة الإنسانية والذى يجب جمعه وتصنيفه ودراسته بمنهج علمى لتفسير حياة الشعوب وثقافاتها عبر العصور (٢ ـ ١٧٢ : ١٧٣)

وتعتبر الأغنية الشعبية (**) التى تنتشر فى المناطق الريفية فى جميع أنحاء العالم وغيرها من الأنواع التى تستخدم الكلمات والألحان والإيقاع والتى تعيش وتنتقل بين الأفراد والأجيال «شفهياً» فهى تحوى سجلا هائلا للعادات والتقاليد وهى فى حد ذاتها تعتبر حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية التى تقابل ثقافة المدن والتى يجب دراستها بعناية خاصة.

ويشتمل البحث على جزأين:

الأول ـ الجزء النظرى ويشمل:

١ ـ تعريف الإيقاع فى الحياة بشكل عام.

٢ ـ تعريف الإيقاع فى الموسيقى الشعبية.

٣ ـ إلقاء الضوء على الثقافة الشعبية.

الثانى ـ الجزء العملى ويشمل:

تفسير نماذج الإيقاعات الخاصة بالمناسبات التالية:

الاجتماعية، الدينية، الخاصة بالعمل، الخاصة بالرقص، والخاصة ببعض المعتقدات.

أولا: تعريف الإيقاع فى الحياة بشكل عام (٥ ـ ١٥ : ٢٩)

يعتبر التعريف الفلسفى الذى وضعه الفرنسى «ماتى لوسى ـ Matte Lussy» عن ارتباط الإيقاع بالكون والإنسان من أدق التعبيرات حيث قال: الإيقاع هو الحياة، هو فى كل شىء حى، فى الطبيعة سيطرته فى نظام الكون، فى الأصوات الطبيعية الصادرة عن أمواج البحر وحفيف الأشجار، زقزقة العصافير، هديل الحمام وخرير الجداول وهو فى الإنسان ضربات القلب والتنفس وحركة السير والجرى وغيرها من حركات لا إرادية؛ فهو يعتبر حاجة روحية ومادية فى آن واحد، يشعر به

(*) فولكلور ـ folk Lore: مصطلح عالمى، أول من استعمله الإنجليزى «وليام جون تومز» عام ١٨٤٦ ويعنى «حكمة الشعب».

(* *) الأغنية الشعبية folk Song : أغنية، أنشودة، قصيدة شعرية غنائية، قصيرة وخفيفة، نشطة، مرحة، تصاحبها الآلات أو تؤدى بآلة واحدة، شاعت فى فرنسا فى الفترة مابين القرن الرابع عشر والسادس عشر، الفيصل فى تميزها وتحديدها هو انتشارها عن طريق الرواية الشفاهية، ومن سماتها أن كل فرد فى الجماعة يسهم فى حفظها ونشرها، تؤدى فى كثير من المناسبات.

بداخله ويدركه وهو أول ما تعلمه من آلات موسيقية على الإطلاق. كما أن الأسلوب العلمى الذى عرف به (هيربرت سبنسر ـ Herbert Spencer) الإيقاع بقوله: الإيقاع لا ينشأ من الأصوات ذاتها ولكنه ضرورة للروح البشرية حيث تسمع الترددات المتساوية فى القوة والزمن فيخلق الإيقاع. ويقول أيضا (كنت ـ Kant) إن كل معرفة هى نسبية طالما تخضع لظروف الإحساس أى أننا نعكس على الطبيعة سعادتنا وأحزاننا ونضفى إيقاعًا على الظواهر التى ليس لها إيقاع مثل الحزن إيقاع بطىء، والسعادة إيقاع سريع وبهيج.

تعريف الإيقاع فى الموسيقى الشعبية:

لم يعرف المجتمع الشعبى، خاصة فى المناطق الريفية «الأصول العلمية للإيقاع»؛ من حيث إنه يعبر عن الزمن المنتظم لصورة متكررة لضربة أو ضربات متتالية، أو كيفية استخدام الموازين «البسيطة أو المركبة والعرجاء»، لكنه عرف كيف يستخدم الإيقاع بأشكال متعددة ليعبر به عن احتياجاته ومتطلباته من خلال فنون «الغناء والرقص» وبآلات شكلها من بعض الخامات المتوفرة فى بيئته.

ويرى الباحث أن تدوين الإيقاعات الخاصة بالموسيقى الشعبية يجب أن يلتزم بما هو معمول به ومتفق عليه فى (مراكز البحث العلمى)، وبتعريفات خاصة بالتدوين الإيقاعى المصاحب للألحان والرقصات الشعبية، أو أية مناسبات أخرى خاصة فى (مصر وبعض الدول العربية) فيجب الالتزام من حيث: كتابة الميزان وتحديد الضغوط والسكتات فى أماكنها وما تحويه المازورة الواحدة من «ضربات أو نقرات» إيقاعية وهى تعتمد فى هذا على الآتى:

النقرة القوية فى الضغط تعرف (بالدم) وتحدد بالقيمة الزمنية للأشكال والأزمنة الموسيقية وتكتب العلامة وخطها إلى أعلى كالآتى:

والنقرة الضعيفة تعرف (بالتك) وتكتب العلامة وخطها إلى أسفل كالآتى:

أما علامات الصمت فهى تساوى قيمة كل علامة من علامات التدوين فى الميزان الموسيقى، ويلاحظ أن العادات والتقاليد المتوارثة فى المجتمع الريفى هى نتيجة لتفاعل كافة العوامل الدينية، الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية المتراكمة، والمجتمع الريفى متمسك بمعتقداته فهو يحافظ عليها ويتناقلها الأبناء عن الآباء جيلا بعد جيل، كذلك فإنه بالنسبة إلى المرأة فلها عاداتها ومناسباتها الخاصة، والتى تختلف فى مراسمها عن الرجل، فلكل منهما تقاليده وأعرافه الخاصة به.

ثانياً : إيقاعات تخص بعض المناسبات الاجتماعية.

تقسم الإيقاعات الخاصة ببعض المناسبات إلى عدة مراحل وتحدد كالآتى:

مرحلة المهد:

وتبدأ هذه المرحلة منذ الميلاد وحتى الشهر العاشر تقريباً، وهى لا تقتصر على أهل الريف فقط، بل إنها منتشرة فى كافة الأنحاء ويلاحظ أن الأب يشارك أحياناً فى هدهدة الوليد وهى ترتبط فى الأصل بالأم لوليدها «الذكر والأنثى» وهى عبارة عن «همهمات» بلا معنى مثل: (هو هو، ننانام) وترتجل الأم بضعة كلمات تؤديها بتنغيم بسيط مع حركة إيقاع منتظم أثناء الهمهمة واهتزاز الطفل المحمول أو الموضوع على الأرجل والضرب الخفيف على ظهر أو جنب الطفل، تؤديها الأم فى تناغم إيقاعى لتساعد الرضيع على التوقف عن البكاء والنوم فى هدوء ومن أمثلة ذلك نموذج لحن التهنين وإيقاعه التالى:

نموذج رقم (١)



ضربات زمنية 2/4

وزن الإيقاع المصاحب: ثنائى بسيط بطيء، لا يستخدم (الدم، والتك) ولكنه يؤدى فقط كضربات نبض إيقاعية متساوية المدة ومتوافقة مع الأداء المنغم وكما وهو مبين فى نموذج رقم (١)، كما يلاحظ علامة (الكرونا) فوق بعض النغمات وتعنى التريث والإبطاء قليلا، أما عناصر الإيقاع الداخلى المكون للعبارة اللحنية فهو بسيط التكوين ومسافاته قريبة ولا تتعدى بعد ثانية صغيرة صاعدة وثانية كبيرة هابطة وتتكرر الجملة اللحنية عدة مرات.

مرحلة تعليم الطفل:

تهتم الأم فى هذه المرحلة بتعليم الطفل الابتسام ، و الضحك، تحريك الرأس، التصفيق، والنطق ببعض الكلمات مثل «بابا، ماما» والوقوف والجلوس ثم المشى بكلمة «تاتا»، وذلك فى أداء منغم تغلب علية «حركة الإيقاع المنتظم»، مع مصاحبة التصفيق اليدوى من بعض الأقارب والحاضرين كما هو فى النموذج التالى:

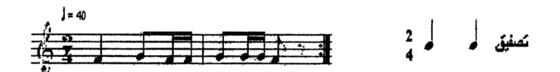
نموذج رقم (٢)



مرحلة ألعاب الأطفال:

ترتبط هذه المرحلة بالأطفال أنفسهم وبالظروف البيئية والمناخية والمكانية لمجتمع الريف وما يحيط به بشكل عام، ومجتمع القرية وتقاليدها بشكل خاص، وهى غالباً ألعاب جماعية تتميز بالحركة والنشاط والإيقاع مع ترديد بضع كلمات تتناسب مع إمكانات الأطفال الحركية والصوتية، وحاجتهم إلى اللعب والنشاط، وتكثر أوقات اللعب متى تجمع عدد بسيط منهم، أعمارهم ما بين (٤:١٠) سنوات وتجمع كلا الجنسين (البنات والذكور) ثم يكون لكل منهما ألعابه الخاصة مثل: البنات (نط الحبل، الحجلة، العرائس)، (المساكة، وعسكر وحراميه) للأولاد، وتكثر ألعابهم غالباً فى شهر رمضان والأعياد والموالد ومن ألعابهم الجماعية التى تؤدى بالحركة الإيقاعية والغناء النموذجين التاليين:

لعبة «الدبة وقعت فى البير» نموذج رقم (٣)، لعبة «الوابور» نموذج رقم (٤).



لعبة الدبة: نموذج (٣) يشترك فيها عدد كبير من الأطفال من الجنسين، يجلسون فى حلقة دائرية ويغنون اللحن السابق، أثناء ذلك يجرى أحد الأطفال خلف الدائرة ويضع منديلا أو قطعة من القماش أو أى شىء خلف أحد الجالسين ليكون عليه أن ينتبه ليأخذ القطعة التى وضعت خلفه ليقوم بالجرى بدلا منه، وتستمر اللعبة مع الغناء على هذا المنوال.

لعبة الوابور: نموذج (٤) يقف الأولاد طابوراً ويمسك كل منهم فى ملابس من يقف أمامه باليد اليسرى ثم يجرون ببطء مع غناء النموذج (٤) بكلمات «ياوابور يا مولع حط الفحم»، مع حركة إيقاعية باليد اليمنى تشبيهاً بحركة القطار أثناء السير، ويلاحظ أن الإيقاع المصاحب لتلك الألعاب يبنى على وزن داخلى ثنائى بسيط مرتبط بالحركة.

مرحلة الزواج:

ترتبط هذه المرحلة فى المجتمع الريفى بتقاليد (*) خاصة، التى تبدأ عادة عقب مواسم جنى المحاصيل بقراءة الفاتحة والاتفاق على تحديد قيمة الشبكة والمهر، البدء فى إتمام الزواج الذى يمر عادة بمراسم احتفالية تبدأ كالآتى:

الخطوبة: تجتمع الفتيات فى منزل العريسين كل أمسية ويرددن بعض الأغانى الخاصة بهذه المناسبة بمصاحبة آلة الطبلة (الدريكة)، وأحياناً النقر على صينية أو كرسى أو أى شىء يصدر نقرات إيقاعية تصاحب أغانيهم ورقصهم، مع التصفيق وإطلاق الزغاريد أثناء الغناء والرقص ومن نماذج هذه الأغانى الأغنية التالية:

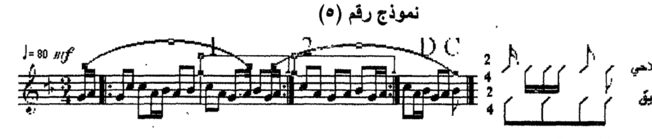
نص الكلمات: صلاة النبى على جصتك وعنيكى جبنا الحبايب وجينا نطل عليكى

لجينا عريسك زى القمر ف عنيكى

صلاة النبى على جصتك وعنيكى جبنا الحبايب وجينا نطل عليكى

لجينا عريسك أحن منا عليكى

نموذج رقم (٥)



التدوين اللحنى والإيقاعى:

تشيع هذه الأغنية فى قرى الريف عامة وبصفة خاصة «دلتا النيل» وتتألف من جملة لحنية واحدة بسيطة، تتكرر دائماً ويتناوب الغناء بين إحدى الفتيات منفردة، ثم تردد الجماعة الكلمات واللحن نفسيهما، والجملة اللحنية تتكون من «مازورتين» كل منهما ثلاثية، ولا يمكن تقسيمها إلى عبارات، محتويات الجملة (١٤) نقرة «أشكال موسيقية»، ومسافة اللحن لا تزيد صعوداً عن الدرجة الثانية، وهبوطاً إلى الدرجة الثالثة، ودرجة الركوز «السيكا».

وهنا يجب الإشارة إلى تطبيقات هذا البحث خاصة فى الجانب العملى؛ فلم يشمل الدراسة الميدانية وأساليبها، لكنه اهتم بدراسة العناصر الإيقاعية فى الحياة الشعبية واعتمد على بعض المراجع والإصدارات التى غطت الجوانب الوصفية والتسجيلية فى المعتقد الشعبى.

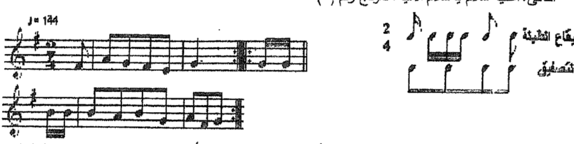
عقد القران والزفاف(**)

تستمر أغانى مناسبة الزواج طوال فترة الخطوبة وحتى ليلة الحنة والزفاف، وهى غالبًا أغان عاطفية وصفية، تعبر كلماتها عن جمال العروس، وشهامة العريس وتطلق الأعيرة النارية ابتهاجاً وسروراً بهذا الزواج، وعادة تكون ألحان وإيقاعات هذه المرحلة مماثلة مع أغانى «الخطوبة» السابقة وتختلف فى بعض كلماتها المرتجلة أحياناً وطبقاً للمناسبة ومنها النموذج

(*) يشترك كلا الجنسين فى أعمال الجنى وهم فى سن مبكر، وتشكل الناحية الاقتصادية ومستوى الأسرة الاجتماعى جزءاً هاماً فى الاتفاق، وتكثر المناسبة فى مواسم الربيع والأعياد والمناسبات الدينية.

(**) غالباً يكونان فى ليلة واحدة أو حسب الاتفاق، ويكون الموعد عادة بعد صلاة المغرب أو العشاء، ويحضرها أهل العروسين والأصدقاء والمقربون، ويسبقهما عادة بليلة أو ليلتين (ليلة الحنة).

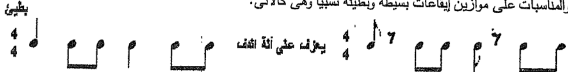

التالى: أغنية سلام يا سلام الآتية: نموذج رقم (٦)



وهذا اللحن يتكون من «عبارة» تتكرر دائمًا، تبدأ من (لافارى) المازورة الأولى وتنتهى فى نهاية المازورة الثانية، وهو لحن كلمة «سلام يا سلام» التى تتكرر بعد مقطع الغناء المنفرد والذى يتكون من مازورتين كبيرتين تبدأ من لافارى المازورة الثالثة وتنتهى فى نهاية المازورة الرابعة، ويلاحظ أداء تنويعات مستمرة على الجملة اللحنية المنفردة، أما العناصر المكونة للحن فهى بسيطة وثنائية، أما المصاحبة الإيقاعية والتصفيق فهما كما فى النموذج السابق رقم (٥) مناسبة (الخطوبة).

الأغانى الدينية:

يغلب عليها الجانب الروحى لارتباطها بالمعتقدات وهى لا تستخدم آلات موسيقية أو إيقاعية إلا نادراً مثل: آلة الدف «وأحيانا آلة العفاطة أو الناى» ومن أهم تلك المناسبات: إحياء شهر رمضان، وذكرى المولد النبوى، موالد الأولياء، الإسراء والمعراج، توديع الحجاج واستقبالهم، ليلة عاشوراء، التكبير فى صلاة العيدين، ويبنى الجانب الإيقاعى فى بعض تلك الشعائر والمناسبات على موازين إيقاعات بسيطة وبطيئة نسبياً وهى كالآتى:



ونلاحظ فى مدونات نماذج الإيقاعات السابقة، المرتبطة بطقوس بعض الاحتفالات الدينية أنها تؤدى بمصاحبة أكثر من آلة «دف» ويعرف أحياناً «بالطار» ويكون بدون صاجات، تلك الإيقاعات هى فى الأصل منبثقة من بعض أصول ضروب الموسيقى العربية التقليدية البسيطة، ميزانها ٤/٤ ويؤدى بأكثر من أسلوب فى ضغوط الضربات القوية والضعيفة، وحسب نوع الغناء وسرعته، ويؤدى غالباً بدون أية «زخارف أو حليات».

أغانى العمل: (٤ج- ٢٩٤: ٢٩٤).

تختلف الأغانى والإيقاعات باختلاف نوع العمل، كذلك بين الوجه البحرى والوجه القبلى، والبلدان الساحلية مثل: السويس، بورسعيد والإسكندرية، ويلاحظ أن لكل حرفة عاداتها وتقاليدها المتوارثة والخاصة بها مثل: حرفة الصيد، البناء، الغرس والحصاد وغيرها من حرف أخرى كنداءات الباعة المتجولين، ويلاحظ أن هناك اختلافًا بين الأعمال الخاصة التى تقوم بها المرأة والأعمال الأخرى التى يقوم بها الرجل مثل:

أ. أعمال خاصة بالنساء:

الأعمال المنزلية كالطحن على الرحاية، إطعام البهائم وجمع روثها لعمل أقراص الوقود منها بالإضافة إلى المناسبات الاجتماعية مثل البكائيات، أغانى الختان، ملاعبة وتعليم الطفل، وأغانى الأفراح، ومعتقداتها الخاصة «بالجن والزار».

ب. أعمال خاصة بالرجال:

تعتبر الفلاحة من أهم الأعمال الخاصة بالرجال فى الريف المصرى بشكل عام، ترتبط بالأدوات المستخدمة فى العمل والتى تتطلب مجهوداً بدنياً متصلا وأن يكرر الحركة فى وحدات إيقاعية متكررة مثل: «مد الذراع وثنيها» رفع القدم وإنزالها، وتلازمه هذه الحركات المتكررة من إصدار أصوات كرد فعل لا إرادى وكتنظيم موقع للحركة البدنية. بالإضافة إلى بعض الحرف الأخرى كنداءات الباعة المتجولين «غزل البنات، حب العزيز، الزجاجات والأوانى والمفارش والطبل الفخار والقلل

وغيرها بالإضافة لبعض الحرف مثل: الخباز، المبيض، الحلاق، الحداد وغيرها. ويلاحظ أن الإيقاعات التى تصاحب أياً من تلك الأعمال والحرف وغيرها من أعمال «البنائين، والصيادين» تعتمد على حركة الإيقاع المتكرر سواء فى الأداء الحركى للعمل أو فى بعض الأصوات التى تهون مشقته.

ومن بعض أمثلة الإيقاعات المصاحبة للعمل النماذج التالية:



إيقاعات خاصة بالرقص الشعبى(*):

يقوم الرقص الشعبى على التعبير بوحدات الحركة والإيقاع عن رد الفعل الجمعى لدورات الحياة المهمة وتنقسم إلى نوعين: رقص خاص بالسيدات، ورقص خاص بالرجال.

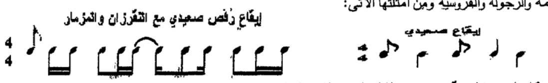
أولا ـ رقص السيدات:

يرتبط هذا النوع بمناسبة «الزواج» وإيقاع الأغانى التى ترددها الفتيات، وتبادر إحداهن إلى الرقص وسط مظاهر التهليل والزغاريد والبهجة، ويتم تناوب الرقص بين الحاضرات من الفتيات والسيدات بالتناوب طوال فترة الاحتفال، أما عن الإيقاعات الخاصة بهذا النوع فهى بسيطة وسبق تدوينها فى نماذج إيقاعات الأغنيةالشعبية الخاصة «بمراسم الزواج».

ثانياً ـ رقص الرجال: (٧أ ـ ١٨٢ : ١٨٨)

ينقسم رقص الرجال لعدة أنواع وحسب المناسبات، وغالباً يكون فى طقوس خاصة بالزواج «الزفاف» أو استقبال «مولود ذكر» أو فى مناسبات اجتماعية أخرى، ويختلف عادة بين الشمال والجنوب بل بين البلدان الساحلية؛ فلكل تقاليده وإيقاعاته وطقوسه الخاصة مثل: رقصات العمل: وهى من الرقصات الشعبية المعروفة، تكون عبارة عن محاكاة لحركات العمل من مختلف الحرف والمهن، وهى تستهدف إدخال البهجة وإشاعة الفرح فى قلوب العمال لتنسيهم ما يبذلونه من جهد وعناء، وفى بعض الرقصات يحكى بالتعبير الحركى عن خطوات العمل فى الحقول من بذر وحصاد، أو رمى الشبك وسحبه (الصيد)، وتتم هذه الرقصات بمصاحبة بعض الأغانى الشعبية المناسبة وعلى دقات الطبول والنقرزان وبعض الآلات الموسيقية الشعبية مثل: المزمار البلدى أو المزمار الصعيدى أو السمسمية.

ومن أهم الرقصات الشعبية الخاصة بالرجال رقصة التحطيب «العصا» ورقص الخيل وهما من الرقصات التى تعبر عن الشهامة والرجولة والفروسية ومن أمثلتها الآتى:



إيقاعات خاصة ببعض الشعائر والمعتقدات:

الزار(**): (٤ب ـ ٥٩٥ : ٦٠٥)

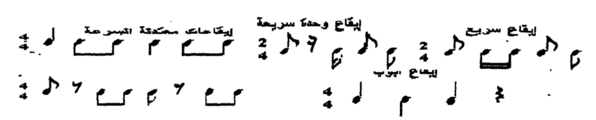
يعتبر الزار وما يقوم عليه من طقوس وممارسات من أبرز الظواهر التى عرفها المعتقد الشعبى المصرى، وهو عبارة عن حفل ذى مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح الشريرة أو استرضائها، ويتم ذلك من خلال تقديم الأضاحى والقرابين وأداء بعض الرقصات العنيفة ذات الإيقاعات السريعة والساخنة، ينتشر سواء فى الريف أو فى المدن، ويعتبره البعض من الشعبيين

(*) الرقص الشعبى. Folk dance (انظر: عبد الحميد يونس ـ معجم الفولكلور ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ الطبعة الأولى عام ١٩٨٣ ـ ص (١٣١ : ١٣٢).

(**) اتفق الكثير من الباحثين على أن أصل الزار هو جزء من ديانات بعض القبائل الزنجية البدائية التى عاشت فى قلب إفريقيا ثم انتقلت إلى الحبشة ومن ثم إلى السودان ومصر عام (١٨٧٠) تقريباً.

«احتفالا دينياً»، ويعتبر فى مصر قاصراً على النساء فقط.

ويرافق حفل الزار فرقة محترفة من النساء يعزفن الإيقاعات المصاحبة للرقص وتتكون من عدد لا يقل عن ثلاثة مزاهر «دفوف كبيرة» بالإضافة إلى عازفة رابعة لآلة «الطبلة»، وعازفة اخرى تعزف على «طبلة كبيرة» يعزف عليها من الوجهين تسمى «مرجص». وفيما يلى بعض نماذج من الإيقاعات المتداولة فى حفل الزار ويراعى التدرج من السرعات البطيئة والمعتدلة والسريعة، والسريعة جداً، كذلك تداخل بعض الإيقاعات معًا فى آن واحد لتكون وحدات إيقاعية مركبة لتعطى إحساساً بالضغوط غير المنتظمة والمربكة:



ويلاحظ أن بعض تلك الإيقاعات تستخدم أيضا فى بعض المناسبات الدينية الأخرى مثل: حلقات الذكر، مواكب الطرق الصوفية وموالد الأولياء والإنشاد الدينى التقليدى.

وفى الخلاصة نستنتج من الدراسة السابقة أهم أهدافها كالآتى:

١ ـ الدور الإبداعى فى الحياة الشعبية الريفية فى مصر، فنونها وعاداتها المتوارثة.

٢ ـ إلقاء الضوء على أهمية العنصر الإيقاعى فى حياة المجتمع الشعبى المصرى.

٣ ـ الدعوة لاهتمام المؤلفين الموسيقيين باستخدام مزيد من المادة الشعبية التراثية.

٤ ـ اهتمام أجهزة الدولة بتشجيع هذا النوع المتميز من الدراسات العلمية ونشرها.

المراجع :

١ ـ **شوقى عبدالحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية** ـ دار بيروت ـ العودة ـ الطبعة الأولى عام ١٩٨٢م.

٢ ـ **صفوت كمال: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى** ـ وزارة الإعلام ـ الكويت ـ الطبعة الثالثة عام ١٩٨٦.

٣ ـ **عبدالحميد يونس ـ معجم الفولكلور** ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

٤ ـ **محمد الجوهرى:**

أ ـ **علم الفولكلور ـ الأسس النظرية والمنهجية** ـ الجزء الأول ـ الطبعة الرابعة ـ دار المعارف ـ عام ١٩٨١م.

ب ـ **علم الفولكلور ـ دراسة المعتقدات الشعبية** ـ الجزء الثانى ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ عام ١٩٨٠م.

ج ـ **علم الفلكلور ـ دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية** ـ الجزء الأول ـ دار المعرفة الجامعية ـ الإسكندرية عام ١٩٨٨م.

٥ ـ **محمد المعتصم إبراهيم: عنصر الإيقاع وأهميته فى بعض مؤلفات آلة البيانو للقرن العشرين** ـ رسالة ماجستير غير منشورة ـ جامعة حلوان ـ كلية التربية الموسيقية ـ عام ١٩٧٩م.

الدوريات:

٦ـ أحمد محمد عبدالرحيم:

أ ـ الرقص الشعبى فى مصر ـ مجلة الحداثة ـ المجلد الخامس ـ دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت عام ١٩٩٥م ـ (ص ١٨٢ : ١٨٨).

ب ـ عادات وتقاليد الزواج فى المملكة العربية السعودية : مجلة الحداثة ـ المجلد السابع ـ عام ١٩٩٦م (ص ١٧٣ : ١٩٢).

٧ـ عبدالعزيز عبدالرحمن المسلم : أغانى الأطفال الشعبية فى الإمارات العربية ـ مجلة الحداثة ـ المجلد الثالث عشر ـ السنة الرابعة عام ١٩٩٧م ـ (ص ٩٥ : ٩٩).

٨ـ نبيلة إبراهيم: الميلاد والزواج والوفاة فى مصر ـ مجلة الحداثة ـ المجلد العاشر ـ السنة الثالثة ـ عام ١٩٩٦م ـ (ص ٢٦٩ : ٢٧٩).

٩ـ نزار مروة: دلالات الأغنية الشعبية ـ مجلة الحداثة ـ المجلد السابع ـ عام ١٩٩٦م ـ (ص ٦٦ : ٦٩).



مقتطفان من لوحتين مختلفتين من لوحات الدعاية للوشامين المرسومة تحت الزجاج بريشة أحمد حسن السيد، من مدينة شبين القناطر، محافظة القليوبية بمصر. غير مؤرختين. مجموعة سعد كامل، القاهرة.



الكُرَّج

د. علاء عبد الهادى

يرى بعض الباحثين أن بين الظواهر التى تمت بصلة وثيقة للمسرح هى تلك التى تُسمى (الكرك أو الكرج)[١]، ويعدها د. على الراعى من المظاهر التمثيلية التى ظهرت فى العصور الإسلامية[٢]. ويذهب نفس المذهب د. عمر الطالب[٣] وكذلك د. محمد يوسف نجم الذى يربطها بالحكاية[٤].

والكرّج.. لفظة فارسية معربة لا أصل لها فى العربية[٥]، وهو شئ على هيئة المهر يُلعب عليه ويسمى من يلعب عليها الكرجى، ويطلق نفس اللفظ على المخنث[٦]، وينقل عن ابن خلدون: الكرج هى تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون[٧].

والكرج لعبة يلعبها المخنثون كما فسرها أبو عبيدة فى شرحه للنقائض وقد هجا جرير الفرزدق واصفا إياه بأنه يلبس لبس الكرجى إشارة إلى ذمه ونعته بالمخنث. كما هجاه فى قصيدة أخرى واصفا إياه بالكرجى الذى يلهو بحصان اللعب، بعكس جرير الذى يمتطى فرسا حقيقيا مدافعا عن قبيلته[٨] الأمر الذى يوضح مدى انتشار الكرج فى عصرهما وارتباط من يلعب عليه - فى فكر الناس - بالخلاعة، حتى أنه يُذم ويوصف بالمخنث، ونرى أنّ التأثير الدينى هو سبب إطلاق صفة المخنث للممارس للعمل الفنى كالراقص أو المغنى أو المؤدى.. ويرى بعض الباحثين أنه لا يوجد نص يؤكد أن الكرج كان معروفا قبل الإسلام[٩]، إلا أنّ بعض الشواهد تؤكد معرفة عرب الجاهلية له: كان أهل مكة يلعبون به فى كل عيد وكان لكل حارة من حارات مكة كرج يُعرف بهم، يجمعون له ويلعبون به ويذهب الناس فينظرون إليه[١٠] واستمر - الكرج - وانتشر خاصة فى بغداد بعد مكة. وكان الخليفة الأمين يركض على هذا الحصان[١١] الخشبى فى صحن قصره؛ بينما الوصائف من حوله، يغنين على الطبول. والنساء هن أكثر من يلعبن به ممثلين أدوار الفرسان وكأنهم على خيول فعلية، وكثيرا ما كان يتم ذلك فى الأعراس، وفى مجالس الخلفاء وعلية القوم.

وقد شاعت آلات رقص الكرج فى بلدان العراق، وانتشرت منها إلى غيرها كمصر ثم الأندلس. حيث كانت الراقصات عند عرب الأندلس يلعبن بالسيوف كالرجال ويجدن هذه الألعاب إجادة تامة.. كما كنّ يحاكينهم فى امتطاء تماثيل الخيل.. فيكرون ويفرون ويثاقفون[١٢].

ويؤكد على عقلة عرسان على معرفة عرب الإسلام له مشيرا إلى ما أورده الألوسى فى كتابه (بلوغ الإرب فى معرفة أحوال العرب) فقد ورد أن اتخذت آلات الرقص فى المجلس والأشعار التى يترنم بها عليه وجُعل صنف وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرّج[١٣] واللفظ الفارسى قد يشى بأصل الكرّج، الذى ربما كان فارسيا فى منبته وانتقل إلى الجزيرة العربية وتطور هناك، ثم انتقل بعد ذلك إلى بقية الحواضر والبلدان الإسلامية، ونرى من وصف الألوسى السابق أنّ الكرّج كان أداة للرقص، أى أنه ينتمى لفنون التسلية التى تتخذ الحركة أسلوبا مميزا لها.

ومما يحكى ابن خلدون عن الرقص فى العصر العباسى نتبين أنه كان فنا أرقى بكثير من مجرد الإثارة الحسية، فهو يصف رقصة تركب فيها الراقصات خيولا مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية، يلبسنها النساء، ويحاكين فيها ركوب الخيل، ويقمن بالكر والفر كأنهن فى حرب[١٤] ويرى البعض أن الحكاية تطورت عن الكرّج حتى صارت فنا قائما بذاته[١٥] ويقول د. محمد يوسف نجم أن العصر الإسلامى قد عرف الحكاية التى يكون الكرج من شخصياتها، وإن كنا لا نعرف دور هذه الشخصية فيها. ومما يزيد من اطمئناننا إلى صحة ما ذهبنا إليه ـ يستكمل د. نجم حديثه ـ ما رواه ابن عون الكاتب المتوفى عام ٣٢٢هـ إذ قال: أنشد جرير شعرا فقال له مخنث ويل لى يا بابا. فقالوا له: اسكت، ويلك هذا جرير. فقال: وأى شئ يقدر يعمل لى، إن هجانى أخرجت أمه فى الحكاية[١٦] ويستطرد. نجم «فهل كانت الحكاية التى يعرفها أهل القرن الأول الهجرى ضربا من التمثيلية الهزلية التى اشتهر المخنثون بتمثيلها فى ذلك القرن، وهل هى ضرب من ألعابهم وسماجتهم التى يستعملون فيها الكرّج كجزء من الإكسسوار، وهل كان المحاكون الذين تشير إليهم المصادر العباسية يشاركون فى هذه الحكايات فضلا عن المخنثين وأصحاب السماجات؟ أم كانوا رجالا يتقنون المحاكاة، الإشارات، الحركات، وتقليد الأصوات وحسب[١٧].

ونحن نختلف هنا معه فى الربط بين الحكاية والكرّج لأمرين: الأول هو أن ركوب الكرّج ومحاكاة معركة ما ـ خاصة فى ضوء أن أغلب من كان يركب هذه الأحصنة الخشبية كنّ من النساء والمخنثين مما يضفى طابع الإثارة الحسية، وربما الجانب الكوميدى فى العرض، الشئ الذى يمنع اكتمال حكاية ما من هذا العرض الذى تغلب عليه الحركة دون الحوار، خاصة أن الحكاية وإرثها العربى كانت بطولية تعتمد على السرد، وكانت الفكاهة فيها ثانوية. والثانى، هو تزامن وجود فن الكرّج وفن الحكاية معا فى نفس الوقت وهو ما يضعف الرأى القائل بتطور أحدهما عن الآخر، خاصة وإن الحكاية تعتمد اعتمادا رئيسيا على النص.. والأداء الحركى فيها عامل ثانوى ومساعد بعكس الكرج.

ويورد أمبرتو إيكو فى بحث له عن سيمياء العرض المسرحى الإشارة التالية[١٨] «كان ابن رشد والفقيه فرج يتحدثان مع التاجر أبى القاسم الذى عاد لتوه من زيارة لبلاد نائية، وكان أبو القاسم يروى قصة غريبة عن شئ ما رآه «دار نفيسة فى فنائها الكبير شرفات ومقاعد تكتظ بأناس ينظرون إلى منصة فوقها خمسة عشر أو عشرون شخصا غطوا وجوههم بأقنعة مطلية، وقد امتطوا صهوات جياد، ولم يكن هناك أى حصان، وكانوا يبارزون ولم يكن هناك سيوف، وكانوا يموتون ولكنهم لم يموتوا. لم يكونوا مجانين، أوضح أبو القاسم، ولكنهم كانوا يمثلون أو كانوا (يفرّجون) حكاية،... لم يفهم ابن رشد قصده فحاول أبو القاسم أن يشرح له الأمر «تصور قال أحدهم أنه يفرّج حكاية عوض أن يرويها، وسأل الفقيه..: وهل كانوا يتكلمون؟ فأجاب أبو القاسم: نعم، فاستطرد (مادام الأمر كذلك فهم لا يحتاجون إلى أشخاص كثيرين شخص واحد فقط يستطيع أن يروى أى شئ وإن كان مقعدا) فوافقه ابن رشد[١٩].

نستخلص مما سبق:

١ ـ إنّ اللاعبين كان معظمهم من النساء، ثم انتقل اللعب بالكرج بعد ذلك إلى الرجال، ووصف من يلعب به منهم بالمخنث.

٢ ـ إنّ اللاعبين به يحاكون معركة، وكأنهم فى حرب، فيها المبارزة والقتال، وادعاء الإصابة أو الموت، كما جاء فى رواية أبى القاسم.

٣ ـ ارتبط الكرج فى بداياته بالغناء والرقص، ولم يرد ما يدل على وجود أى حوار فيه إلا فى رواية أبى القاسم السابق ذكرها، واعتقد أنّ دخول بعض الجمل القصيرة أثناء اللعب به هو أمر ممكن ولا يجافى الصواب، خاصة إذا كانت متعلقة بسيرورة هذه المعركة الوهمية، وما قد يصاحب ذلك من أشكال تعبير صوتى مثل صيحات البهجة أو الألم، والهتاف... وما إلى ذلك، مما قد يصدر أثناء معركة وهمية فيها الكر والفر والمبارزة...

هذا إذن هو الكرّج الذى يُعد أحد ظواهر الأداء الحركى الذى ابتدعته البيئة العربية كفن من فنون التسلية، إلا أننا نرى أن اعتباره مسرحا، يضعنا فى دائرة النقد الانطباعى الذى لا يؤسس رؤيته أو مقدماته النقدية تأسيسا علميا سليما، قبل استخلاص النتائج، نظرا لأن المسرح كفن، يحمل ثنائية تضع الباحث فى أشكاله الأولى أمام إشكالية السؤال عن مدى العلاقة بين الأدب الدرامى والأداء الحركى له، وهو ما قد نتناوله فى بحث قادم قريبا.

الهوامش

١ ـ عرسان، على عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب (المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا. ط٢. ١٩٨٣) ص: ٣٥٩.

٢ ـ د. الراعى، على: المسرح فى الوطن العربى (سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٥، ط١، الكويت. ١٩٨٤) ص: ١٠٥.

٣ ـ د. الطالب، عمر محمد: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، (منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٨٧) ص: ٧٣.

٤ ـ د. نجم، محمد يوسف: «صور من التمثيل فى الحضارة العربية، آفاق عربية. عدد ٣، ١٩٧٧، ص: ٣٨.

٥ ـ انظر معنى الكرّج وأصل الكلمة فى: لسان العرب، ابن منظور. المجلد الثانى. (دار الفكر، بيروت. ١٩٩٠) ص: ٣٥٢.

٦ ـ المنجد، دار المشرق ط. ٢١، بيروت. ١٩٧٣. ص: ٦٨٠.

٧ ـ ميتز، آدم: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى. ترجمة د. محمد عبدالهادى أبو ريدة (منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر، الجزء ٢، ط٣، القاهرة ١٩٥٧) ص: ٢٨٥.

٨ ـ بن المثنى، أبو عبيدة معمر: نقائض جرير والفرزدق (دار صادر بيروت) ص: ٦٣٩.

٩ ـ انظر: د. نجم، محمد يوسف: صور من التمثيل، مرجع سابق، ص ص: ١٩-٢٠.

١٠ ـ أخبار مكة للفاكهى، جـ٢ ص ص: ٩-١٠، من: على عقلة عرسان مرجع سابق، ص: ٣٦١.

١١ ـ عرسان، على عقلة: الظواهر المسرحية، مرجع سابق، ص: ٣٦٢.

١٢ ـ د. الراعى، على: المسرح فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص: ١٥.

١٣ ـ كحالة، عمر رضا: الفنون الجميلة فى العصور الإسلامية (المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٧٢) ص: ٣٦٥.

١٤ ـ الألوسى، محمد شكرى: بلوغ الإرب فى معرفة أحوال العرب (دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٣١٤ هجرية) ص: ٣٦٨.

١٥ ـ د. الراعى، على: المسرح فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص: ١٥.

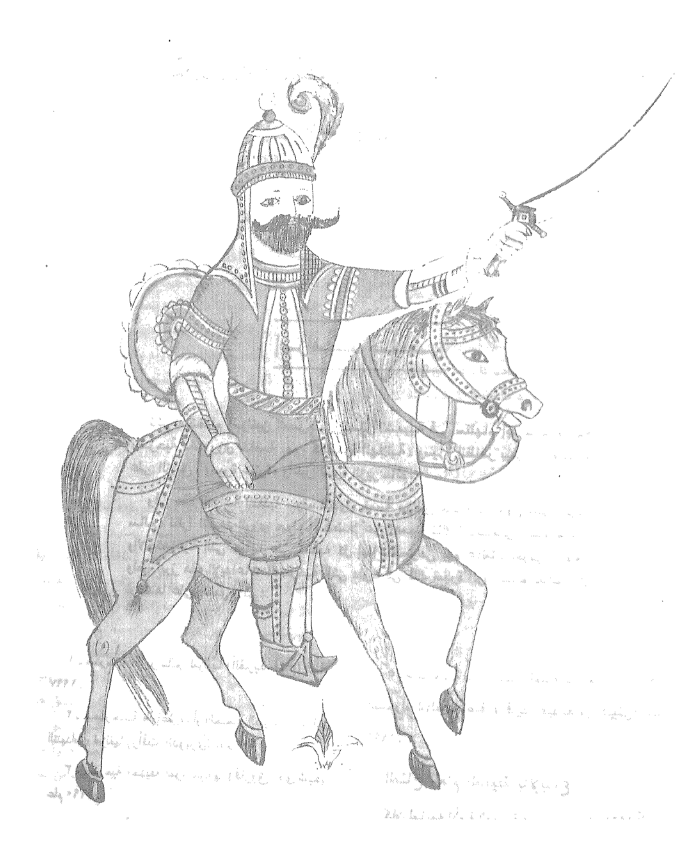
١٦ ـ انظر: د. نجم، محمد يوسف: صور من التمثيل. مرجع سابق، ص ص: ٣٨-٣٩.

١٧ ـ المرجع نفسه، ص ص: ٢٤-٢٥.

١٨ ـ المرجع نفسه، ص: ٢٥.

١٩ ـ Eco, Umberto: Semiotic of Theatrical Performance, Drama, Review, No. 73, 1977.

وقد ترجمه رئيف كرم تحت عنوان سيمياء العرض المسرحى، مجلة الفكر العربى ٦٧، معهد الإنماء العربى، بيروت ـ لبنان، ص ص: ٢٠٢-٢١٧.



خمسة مؤلفين مسرحيين .. حول سيرة الزير سالم

إبراهيم حلمى

كثر استخدام المؤلفين المسرحيين للسير الشعبية فى استلهام إبداعات جديدة مسرحية ذات رؤى خاصة بهم، كالسيرة الهلالية، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة على الزيبق، وسيرة عنترة، وأخيراً سيرة الزير سالم.

وفى هذه الدراسة النقدية سوف نتناول خمسة مؤلفين مسرحيين حول سيرة الزير سالم، نظراً لتعدد الرؤى حولها، فضلاً عن أهمية تلك المضامين السياسية والاجتماعية التى حملها على كتفيه كل إبداع مسرحى يهم عالمنا العربى اليوم. ولعل أبرز هذه الإبداعات المسرحية التى دارت فى فلك سيرة الزير سالم يمكننا أن نرصدها على النحو الآتى:

١ - مسرحية «الزير سالم» لمؤلفها (**ألفريد فرج**) عام ١٩٦٧.

٢ - مسرحية «الواغش»، أو «الحجر الداير»، أو «كفر التنهدات» لمؤلفها (**رأفت الدويرى**) عام ١٩٨٣.

٣ - مسرحية «حديقة المر» لمؤلفها (**فاروق خورشيد**) عام ١٩٩٠.

٤ - مسرحية عُرس كليب» لمؤلفها (**درويش الأسيوطى**) عام ١٩٩٥.

٥ - مسرحية «نوبة رجوع لجليلة بنت مرة أو باروكة الصحراء» لمؤلفتها (**صفاء فريد عبدالعزيز البيلى**) عام ١٩٩٦.

المناخ العام المحيط بالإبداع

كان لهزيمة الأمة العربية فى حرب عام ١٩٦٧ أثرها الواضح فى تحريك كوامن الإبداع المسرحى عند (**ألفريد فرج**) فألقت الخلافات العربية بظلالها على إبداع (**ألفريد**

فــرج) المسرحى بشكل ملحوظ فى العديد من اللوحات التى كـتـبـهـا ابن الشـرقـيـة مـولداً والإسكندرية نشـأة. أمـا الكاتب المســرحى (**رأفـت الـدويـرى**) فـقـد كـان المناخ العام فى مسرحيته مناخاً صعيدياً بحتاً، بحكم نشأته فى الصعيد الذى مـازال حتى الآن يهتم بموضوع الأخذ بالثأر كأحد الموروثات الشعبية التى تلعب دوراً خطيراً هناك.

ولم يهتم (**فاروق خورشيد**) فى إبداعه المسرحى بالبيئة فى هذا المحيط الضيق، فهو لم ينشأ فى الصعيد، بل نشأ فى حى باب الشعرية، وعمل كرجل إعلامى بالإذاعة المصرية، لذا كان كل اهتمامه بحدث هام رجّ الأمة العربية رجاً كزلزال عنيف مـازلنا حتى هذه اللحظة نعانى من توابعه، وهو حرب الخليج.

وبحث (**درويش الأسيوطى**) عن مناخ عام يضفّر فيه إبداعه المسرحى الذى نشر عـام ١٩٩٥ فلم يجد سوى مناخ الصلح مـع إسـرائيل والذهاب من قـبل الرئيس السـادات إلى القدس فى أواخر السبعينات فقدّم لنا وجبة من الطبيخ الحامض لنأكلها بعد خمسة عشر عاماً كاملة بالهناء والشفاء، هو أمر يذكرنا بأطباق الكسكسى التى تقدم فى بعض الأعراس الشعبية والتى تعد مسبقاً فتصاب بالتلف، وتصيب أمعاء المدعوين فى العرس، على الرغم من أن هذا العرس وفق عنوان مسرحيته هو عرس كليب..!

أمـا المبـدع الأخيـر أو بالأصح المبدعـة الأخيـرة صـفـاء عـبدالله البيلى فـهى سـيدة شاعرة، وهى أيضاً مـثلها مـثل (**فاروق خورشيد**) هزتها المأساة العراقية، وإن عبّرت عن ذلك شعراً مسرحياً لتكون أول سيدة تجتاز مجال المسرح الشعرى..!

كيفية معالجة السيرة مسرحياً

لم يشأ (**ألفريد فرج**) أن يبدأ فى معالجة مسرحيته مثلما تعالج السيرة الأحداث، وإنما وقف بالمسرحية عند ذلك العرش العـربى الذى آل إلى الابن (هجـرس) الرافض لذلك العـرش، و(كليب) فى المسرحـيـة هو ذاته (كليب) فى السيرة الشعبية، يرفض الصلح مع العدو بعدما اغتيل، وقد استخدم (**ألفـريد فـرج**) الفكرة ذاتها الخاصة بصناديق جليلة التى تشبه حصان طروادة، لكن الفرقة سرعان مـا تدب فى أوصال الحلفاء العرب رغم الانتصار على (التبع حسان اليمانى)، وبمقتل (كليب) يثير (**ألفريد فرج**) على لسان أبطال مسرحيته خيار العدل المستحيل، فالابنة، وهى (اليمامة)، تطالب بأن يعود أبوها (كليب) حياً مثلما تقول بعض كتب التراث العربى القديم «للدويرى» و «ابن الأثير».

إن (**ألفريد فرج**) يجعل من الابن (هجرس) مصلحاً اجتماعياً وسياسياً على طريقة «ما فات قد مات»، وأعطاه قـانوناً جـديداً جبّ به قـوانين السلف السـاعـيـة إلى العـدل المستحيل، فتوصل إلى أن «تبرير القتل أفظع من القتل، وتغطية الدماء بستر من المعاذير أبشع من سفكها، وأفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر إلى الخلف وأنت تسعى لإحقاق الحقوق».[1] ولقد رسم (**ألفريد فرج**) شخصياته المسرحية بمنظوره الخاص، فشخصية (كليب) لا تحمل الغطرسة كما ذكرت كتب التراث العربى القديم، بل كثيراً ما عارضه أبناء العمومة فى المسرحية، فهو ليس وحده صاحب القرار، وهو يحب أخيه (**الزير سالم**) حباً شديداً مثلما تخبرنا السيرة الشعبية بذلك، وهو ذو مجون ولم يسلم من مكائد (جليلة) وصاحب ثأر فى مقتل أخيه، وشخصية (جساس) تحمل فى المسرحية طابع الشر، فهو القاتل، ودائماً مطالب بحقه فى العرش بعد مقتل (**التبع حسان اليمانى**) وإن تنازل عن حقه فى العرش فى لحظة. والملاحظ أن اللغة عند (**ألفريد فرج**) لغة نثرية تلغرافية قصيرة تخللتها بعض السخرية.

أما (**فاروق خوورشيد**) فى مسرحيته «حديقة المر» فإن معالجته لأحداثها وفكرتها تصطبغ بصبغة الصراع الدائم الشائك الساخن المتعدد الأطراف على السلطة، ففى المسرحية صراع على السلطة بين همّام، و «الزير سالم»، فالأخير لم يهنأ بكرسى العرش فور مقتل أخيه (كليب) وظل محروماً منه طوال الأحداث الدائرة والمشتعلة، وهناك صراع بين (**ربيعة**) و (**مـرة**) على السلطة أيضاً، وهو صراع يعطينا إسقاطات واضحة جلية على الموقف العربى الراهن إزاء التفاوض ومن ثم العلاقات مع عدو ومحتل أجنبى، وهو يعكس بصدق أهم أنواع الصراعات داخل إبداع (**فاروق خورشيد**)، فهو لا يتحرج من كشف المواقف المتباينة داخل الخيمة العربية من خذلان واستسلام البعض، والمتاجرة واستثمار الموقف من أجل المال على حساب مواقف الرجال؟؟!

وهناك فى مسرحية «حديقة المر» صراع بين (**جليلة**) والملك (**سعفان**) على السلطة، وإن بدت (**جليلة**) صاحبة

حمول وقوة وبأس وهيمنة على المقاليد فى الخفاء أكثر من الملك فى العلن.

وهناك صراع بين (الزير سالم) و (جليلة)، وهذا الصراع لم يحسمه سوى موتها بتناول السم من فص خاتمها لتترك له العرش فارغاً إلا من السطوة والسلطة والموت.

وشخصية (الزير سالم)[٢] فى مسرحية «حديقة المر» يشغل بالها قضية تحرير السادة من رق الخوف وإن وقفت عند منطقة وسطى بين ذل العبودية وعزة الأحرار.

وشخصية (هجرس) فى مسرحية «حديقة المر» منذ البداية وحتى النهاية تقف وسط السيوف المشرعة كإنسان مثقف يحمل قلمًا، وإذا كنا قريبين من تعبير أحد لوصف (هجرس) فإنه يصدق عليه وصف الشاعر (صلاح عبدالصبور) بأنه أشبه ما يكون بمن يكتب يوميات نبى مهزوم يحمل فكراً لعدو شاخص يحمل سيفًا، وحتى حبيبته (ناهد) لم يستطع أن يربطها معه برباط الثقافة سوى فى بادئ الأمر، لكن سرعان ما يتمزق هذا الرباط أمام الوساوس والدسائس وأحقاد الثأر التى أتت على الجميع فطوت وجودهم كطى الكتاب..!

إن (الزير سالم) عند (فاروق خورشيد) ينظر إلى العالم من خلال حديقته «حديقة المر» فهو لا يرى فى هذا العالم سوى كل شىء معلقم المذاق. إن (فاروق خورشيد) منذ البدء يقدِّم لنا ثمار حديقته «حديقة المر» لنأكلها حتى نفيق من أحلام وردية تناقض الواقع المرير المؤلم. فالأحلام أمل معلق فى جنة مغلقة، عرضها السموات وعرضها الأرض، وعرضها الوجود، والواقع حقل من أحقاد عشناه، بل حقول زرعناها بالمر والحنظل هى كل ما بقى من الوجود الذى صنعناه بأيدينا نحن، لكن شتان ما بين هذا الوجود الخشن والأحلام الخيالية الناعمة.

إن (فاروق خورشيد) منذ البدء يطالب الواقع العربى بلغة الرمز أن يكون لديه بعض الإرادة، خاصة بعد ما تعرى هذا الواقع وانكشف أمام أنظار العالم فى محنة التمزق والضعف والافتراس العربى لأخيه العربى، وهو يجعل من مونولوج طويل (لهجرس) انعكاساً لحيرة الإنسان العربى فى الوقت الراهن بين تطلعه لأن يكون حراً من أحقاد القوى المتحكمة فى مصائر الشعوب متى شاءت لها الرغبة فى أن تشعل فيها حرباً على ناقة بسوس تنزف لها بدلاً من الدم نافورة من البترول..!

وحينما يرسم (فاروق خورشيد) البسوس فى إطار صاحبة المقولة «فرق تسد» فإنما هو يعنى توجيه أنظارنا إلى وجود الخطر الخارجى المحدق بنا، وعدم إدراكنا لضياعنا لوقتنا فى عبادة أصنام لا تنفع ولا تضر، بل هى تضر ولا تنفع فى إرجاع حق مسلوب أو ملك تهاوى وضاع فى لحظة من التاريخ هوجاء متشنجة!

وفى إبداع (رأفت الدويرى) وهو مسرحية «الواغش» أو «الحجر الداير» أو «كفر التنهدات» تتداخل خيوط عدة. فالمسرحية عبارة عن تشخيص، وهناك شخصيات تحمل الأسماء القديمة مثل (الزير سالم) و «هجرس» و«جساس» لكنها أسماء عصرية تعيش فى الصعيد تبحث عن الثأر، وتشخص الأحداث السابقة وتمتزج فيها بعضاً من ملحمة أورست بالزير سالم تماماً مثلما بحث الدكتور (لويس عوض) فى ذلك ذات يوم.

إن (مرة) وهى ابنة (سالم) تطالب بثأره، و (سالم) هذا فلاح فى صعيد مصر قتله (جساس) لأنه يوعِّى الفلاحين بمطالبهم وحقهم فى الحياة من الأسياد، وهى نغمة عصر الستينات وإن جاءت فى الثمانينات.

إن أهالى القرية عاجزون أمام طغيان (جساس)، و(هجرس) يرفض الثأر بالقتل بالساطور مثلما قتل أبيه (سالم) لكنه يلجأ إلى حيلة فى محاربة (جساس) غير دموية. إنه يجعل من أهالى قريته يجسدون مشهد قتل (جساس) لأبيه (سالم)، وغيره من الأهالى الذين قتلهم، مثل (أدهم الشرقاوى) و «شفيقة» و «يس» و «حسن المغنواتى».[٣] ولم يهتم (رأفت الدويرى) فى مسرحيته بتتبع حدث وتطويره لكنه صب كل اهتمامه على طقوس الذبح وتلطيخ الدماء. إن الكاتب يضع الأحداث رغم قلتها فى قالب من يرى حلمًا أو كابوسًا إلى أن يصل الصراع الختامى كأنه يوم القيامة..! فيقضى أهالى القرية على (جساس) وأعوانه.

أما (درويش الأسيوطى) فى مسرحيته «عرس كليب» فقد ظهر بمظهر غريب فى مجال الاستلهام. لقد أخذ صفحات طوال من السيرة الشعبية (الزير سالم) ونقلها كما هى فى داخل مسرحيته، وإن جرد السيرة من معناها وهدفها القومى العربى، فجعل الصراع صراعًا من أجل كرسى عمدية بالأسماء التراثية الشعبية نفسها، وحتى المقاطع الشعرية التى

كان يلقيها الراوى فى المسرحية هى ذاتها المقاطع الشعرية فى داخل نسيج السيرة الشعبية (الزير سالم)، وكل ما بذله من تغيير هو تضفير نسيج المسرحية ببعض الأغانى الشعبية التى تقال فى الأفراح، مثل «قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى» أو بعض مقطوعات «ابن عروس» فى الحكمة المضفرة فى فن المربع، ووقف بأحداث مسرحيته عند حدود حادثة زواج (حسان اليمانى) من (جليلة) فى بداية السيرة الشعبية، بدون أية إضافات إبداعية من قلمه كصاحب قلم يكتب دراما.

والاستلهام الأخير، هو مسرحية «**نوبة رجوع لجليلة بنت مرة أو باروكة الصحراء**» لمؤلفتها (صفاء فريد عبدالعزيز البيلى) فهى ضمن الفائزين فى مسابقة تيمور المسرحية وهى تمزج الحاضر بالماضى من خلال مجموعة من الصحفيين بينهم صحفية محبطة (هند) تكتب القصص وسط أحلام مشروعة وأخرى غير مشروعة للوصول إلى أعلى المناصب إلى أن يأتيها الخبر بموت أخيها فى (بغداد) بسبب الحرب.[4] تنقل (هند) إلى إحدى المستشفيات منهارة، ويتودد إليها رئيس التحرير فى تصابٍ حتى يفوز بها دون جدوى. ترقد (هند) وسط مجموعة من الكتب عن «عنترة» و «ذات الهمة» و «جليلة بنت مرة» فتختار الكتاب الأخير لأنها كانت مثلها شاعرة، وتندمج معها، وترى أن «كل العصور تشابهت وتشابكت.. حتى الحروب تشابهت»، لنرى شخصية (جليلة) بدلاً من (هند) المطلوبة للزواج بالقوة إلا أن (جساساً) يقوم وحده بقتل الملك اليمنى بعد الوصول إلى قصره، ثم يتولى (كليب) الحكم ويحكم بالعدل ثم يقسو فى تعاملاته حتى يقتل لتبدأ حرب العمومة، ويحدث مزج بين الشخصيات العصرية الصحفية وبعض الشخصيات التراثية (كالمهلهل) أو (الزير سالم) باعتبار وحدة الشعور ووحدة الظروف، فيوجه أنظار (المهلهل) إلى لم شمل العرب والوقوف وحدة واحدة أمام اليهود، غير أنه لا ينصاع إليه ويأمر الحراس بقتله فى اللحظة التى تسمع فيها أصوات طائرات ودبابات.

المراجع :

١ ـ ألفريد فرج ـ مسرحية «الزير سالم» ـ ص ١٢٣.
سلسلة مسرحيات عربية ـ وزارة الثقافة ـ مؤسسة التأليف والنشر ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٧.

٢ ـ فاروق خورشيد ـ مسرحية «حديقة المرء» ـ ص ١٥٥ ـ دار سعاد الصباح ـ ١٩٩٠.

٣ ـ رأفت الدويرى ـ مسرحية «كفر التنهدات» ـ ص ٩٦ ـ سلسلة المسرح العربى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

٤ ـ صفاء فريد عبدالعزيز البيلى ـ مسرحية «نوبة رجوع لجليلة بنت مرة أو باروكة الصحراء» ـ ص ٣٦ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٦.



الصلات بين مصر وسلطنة عمان

في الأدب الشعبي العماني

يوسف الشاروني

يحكى أنّ ملكاً مصرياً كان يهيم بقرض الشعر، وذات يوم ألف نصف البيت الآتي:

قلم من القصب الرهيف الأرهف.

ثم أرسل إلى الأسواق أتباعه ينادون:

ـ من يكمل هذا البيت يقبله الملك زوجاً لوحيدته الأميرة نعيمة بعد أن يقدم مهراً يليق بها، وظلوا يجوبون البلاد طولها وعرضها سبعة أسابيع، حتى مر أحدهم بمنطقة لصنع الأواني الفخارية والخزفية، فسمعه أحد الصناع هناك فتساءل:

ـ ماذا يقول هذا المنادي؟

ـ المطلوب تكملة هذا البيت من الشعر.

ـ فأكمله على الفور قائلاً:

أمضى من السيف الشفرتين أبتر

فأخذ المنادي بقية بيت الشعر إلى الملك فأعجب به، وأرسل لطلب صانع الفخار، فلما مثل بين يديه سأله:

ـ ما اسمك ومن أي بلد أنت؟

ـ اسمي نعمان العماني.

ـ وصناعتك؟

ـ الفخار.

ـ وما المهر الذي تستطيع أن تقدمه ويليق بابنتي؟

- أن استضيف المصريين كلهم بشرط أن تعطينى جلالتكم مكاناً يتسع لذلك.

عندئذ أشار الملك - هو لا يكاد يصدق - إلى مكان واسع فى الخلاء خارج العاصمة فقال نعمان بلهفة - وهو بدوره لا يصدق أنه سيصبح صهراً للملك.

- ومتى يأمر مولاى بتحديد موعد الزفاف؟

- بل متى تستطيع أنت أولاً أن تقيم حفل ضيافتك؟

- عندما يكتمل القمر بدراً فى السماء.

وكان نعمان يعرف أن نوبة أبيه فى الفلج فى ضواحى مدينة بهلا بعمان ستحل عندما يكتمل القمر بدراً فى السماء. لهذا سرعان ما قام بحفر قناة تمتد من الفلج الذى يروى حديقة أبيه فى بهلا حتى المكان الخلاء فى مصر الذى خصصه له ملكها ليستضيف فيه أهلها. وساعده على حفر القناة الجن الذين سبق أن قام أسلافهم بحفر عشرة آلاف فلج فى عمان تنفيذاً لأوامر سيدنا سليمان عندما أقام ذات مرة بقلعة سالوت عشرة أيام وهو فى طريقة من بيت المقدس إلى مملكة سبأ.

ثم خصص نعمان أعلى جزء من القناة عند أول ظهورها على سطح الأرض فى مصر قبل أن تتلوث مياهها - كما يخصصون فى الفلج - للشرب والوضوء، ثم جزءاً منها لغسل الأيدى قبل الأكل، فجزءاً ثالثاً لغسلها بعده وغسل الأطباق والأوانى، وهكذا. وقام الجن كذلك بإحضار الأطباق العمانية والحلوى والتمور.

وعندما أقبل المدعوون - وعلى رأسهم الملك - وجدوا الصحراء قد تحولت إلى جنة يجرى من تحتها الفلج، ويضيئها نور القمر الحالم الساحر. وبعد أن دار عليهم البخور ورش عليهم ماء الورد أكلوا القابولى (طعام عمانى من أرز ولحم مع بهارات وزبيب)، ثم ختموا طعامهم بالقهوة المرة العربية مع الفاكهة والحلوى والتمور العمانية.

أما فى عمان فقد حاول الزارع الذى يعمل عند والد نعمان أن يسقى أشجار الحديقة، لكنه لدهشته وجد الماء يختفى فى حفرة تحت الأرض ولا يعود يظهر بعد ذلك. وانتظر مدة طويلة لكن بلا جدوى، فذهب يبلغ الوالد ويسأله عن سر عدم سريان ماء الفلج فى الحديقة. فأجابه بإحساس الأب - وإن لم تصله أية أخبار من مصر - ربما كان نعمان محتاجاً للفلج فى مصر. أما نعمان فقد كان – رغم فخره بما قدمه من مهر مبتكر يليق بالأميرة نعيمة – شارداً بعض الشئ.

فلاحظ الملك ذلك وسأله:

- فيم تفكر يا نعمان؟

- فى والدى ووالدتى وأصدقائى بعمان، كنت أود أن يشتركوا معى فى ضيافة جلالتكم وأهل مصر.

- لم يفتنى ذلك يا نعمان، وسيحضرون حفل زفافك.

- شكراً يا مولاى، فهذا ما كنت آمل فيه.

وفى ليلة زفاف الأميرة نعيمة المصرية إلى نعمان العمانى حضرت أسرة نعمان وأصدقاؤه وتناولوا بدورهم فى تلك الليلة طعام الأفراح المصرى مثل الخرفان المشوية والحمام بالفريك ومحشو ورق العنب. وشربوا ماء النيل من أوان فخارية، وفى أكواب خزفية، صنعتها مصانع الفخار الملكية، بإشراف العريس نعمان ابن بهلا العمانى، والشهير بالصناعات الفخارية.

وختموا طعامهم بالحلو من كنافة وبقلاوة وخشاف (خليط من الفواكهة الجافة منقوعة فى ماء محلى).

وكان الملك قد أحضر فرقة البلاط الموسيقية، وفرقة الرقص الملكية، والمغنين والمغنيات الذين حيوا الضيوف حتى ساعات الليل المتأخرة.

* * *

تلك هى إحدى القصص الشعبية العمانية ـ بعد تطوير طفيف لا يمس جوهرها ـ يعبر فيها القاص الشعبى العمانى عن صلات لابد كانت قائمة منذ مئات السنوات – إن لم تكن آلافها – بين عمان ومصر، ولابد أنه كانت هناك رحلات وتنقلات بين سكان البلدين بدليل وجود هذا العامل العمانى فى مصر فى قصتنا الشعبية .. أما مد الفلج من عمان إلى مصر فهو التعبير الفانتازى للقاص الشعبى عن مدى عمق الصلة بين عمان ومصر، فالأفلاج هى قنوات تقام بنظام خاص لمد المياه من مصادرها الجوفية أو المتجمعة من الأمطار إلى حيث توجد أرض صالحة للزراعة، بعض أجزائها مغطى وبعضها مكشوف، وهى بذلك شرايين الحياة فى عمان، من هنا كان الفلج فى نظر القاص الشعبى العمانى أقوى الرموز للتعبير عن الصلة بين البلدين.

أما تتويج القصة بالزواج بين نعمان ونعيمة فهى إضافة من عندنا تأكيداً لما قصد إليه القاص الشعبى من نقل انطباعه إلى متلقيه عن تلك الصلة الحميمة بين البلدين.

لكن الزواج استخدم تعبيراً عن الصلة الوثيقة بين الشعبين المصرى والعمانى فى قصة شعبية عمانية أخرى نوجزها هنا لضيق المجال. ذلك أن رجلاً من عمان تعارك عليه رزقه وحظه ذات عام، فزرع فى أرضه بذوراً لم تنبت، ومع ذلك استمر فى ريها أشهراً. وأخيراً نمت عيدانها غير أنها ما لبثت أن جفت فقطعها وألقاها فى مزرعته.

وفى يوم من الأيام مر بالقرية صاحب مركب ورأى هذه العيدان الجافة، غير أن بريقًا لفت نظره إليها وعندما تحقق منه وجده لأحجار كريمة مختلفة، فأسرع إلى صاحب العيدان واشتراها منه وشحن بها مركبه. وبعد أيام لمح صاحب الأرض بعض الجواهر التى كانت قد سقطت من صاحب المركبة وتبعثرت فأدرك أن هذه بقايا ما حمله، فأسرع ببيع هذه الجواهر التى عثر عليها واستأجر بثمنها مركباً محاولاً اللحاق بمركب التاجر.

ويقول القاص الشعبى إن صاحب الأرض ظل يبحر فى أثر التاجر صاحب المركب، يسأل عنه فى كل بلد يرسو عليه حتى وصل إلى مصر. وهناك كان كلما سأل عن المركب فى بلد وحكى لهم أوصافها وأوصاف صاحبها يخبرونه أنها مرت بهم لتوها فى طريقها إلى البلد بعدهم، حتى وصل إلى منطقة الميناء؛ حيث عثر على مركبة غريمه، ولكن بعد أن أفرغت حمولتها.

فأسرع الرجل إلى ملك مصر وعرض قضيته، واتضح أن صاحب المركب كان قد باع الجواهر للملك، ولم يكن قد استلم ثمنها بعد، فأرسل إليه الملك وحكم له بأن يحصل على أجرة النقل فقط، بينما يحصل المزارع صاحب الأرض على ثمن جواهره.

بعد ذلك عرض الملك على صاحب الأرض أن يزوجه ابنته حتى يصبح المال فى حوزتهم جميعاً، فوافق الرجل وأمر بالعرس فى اليوم نفسه.

وبعد إتمام إجراءات الزفاف جاءه الحظ فى الليلة نفسها يقول له:

انظر أين مكانك الآن، زوجاً لابنة الملك، تملك كل هذه الثروة، ولكن بمجرد خروجك من حجرة الزفاف صباح الغد ستعود إلى عملك وبلدك كما كنت سابقاً ويذهب جميع ما تملك.

وفى الصباح ما أن خرج الرجل من حجرة عروسه حتى وجد نفسه عند مزرعته بلا زوجة ولا مال، ومع أنه حزن على فقدانه عروسه وثروته إلا أنه عاش على أمل المثل المشترك بين الشعبين: الحى يعود أو مصير الحى يتلاقى.

أما الملك وابنته فبحثا عبثاً عن الرجل الغريب ولم يعرفا سبباً لاختفائه. بعد أيام ظهرت أعراض الحمل على بنت الملك، فلما ولدت خرج طفلها وهو يصرخ، وظنوا أولاً أن صراخه كعادة الأطفال ساعة ولادتهم ثم ما يلبث أن يهدأ، غير أنه استمر يصرخ: السنة الأولى .. السنة الثانية .. وكلما أخذوه إلى الطبيب أخبرهم أنه لن يسكت إلا فى حضن والده.

فطلبت ابنة الملك من أبيها أن يجهز لها مركباً للبحث عن زوجها فالمال ماله وما يزال باقياً منه الكثير، فاستجاب لها الملك. وركبت الأميرة المركب بعد أن تزينت بزى ملك شاب.

وكانت تمر على كل بلد وتستضيف أهله وهى تحمل طفلها الصائح وتستقبل رجال البلد واحداً واحداً وتعطيهم طفلها ليمسكوا به ريثما تخرج نقودها من كيس تحتفظ به لتعطيهم هبة منها.

حتى إذا حان وقت الغروب تدخل مركبها وتغلقه حتى الصباح.

وكانت كلما مرت ببلد تمكث به ستة أيام أو سبعة؛ لأنها حريصة أن تسأل ما إذا لم يكن هناك أشخاص آخرون لم يأتوا .. حتى وصلت إلى عمان.

وأخيراً مرت على قرية استضافت أهلها ستة أيام وفى اليوم السابع والأخير قال أحدهم لصديقه لماذا لا تذهب وتأخذ نصيبك ؟ انظرماذا أعطانى الملك. فذهب الرجل فى آخر لحظة قبل إغلاق المركب، وعند استقبالها له أعطته الطفل فسكت. فلما تحققت منه عرفت أنه زوجها فطلبت منه - وهى بهيئة ملك - أن يكون ضيفها الليلة. وأثناء العشاء أراد أن يسليها فقص عليها قصته. فلما سألته عن شكل هذه الأميرة قال بعد تردد:

- لو لم تكن ملكاً لقلت أنك أنت هى ، صوتك وشكلك.

فلم تتمالك الأميرة عواطفها وخلعت الملابس الملكية وعانقته. وفى الصباح أعطته نقوده فاشترى بها أضخم منزل بالقرية، ونزلت زوجته الأميرة وعاشت معه فيه. وعندما طلبت منه أن يذهبا إلى أبيها الملك لتزور أسرتها وافق. وهناك رحبوا بهما وعاشا يتنقلان بين مصر وعمان فى هناء وتبات وخلفا مزيداً من الصبيان والبنات.

إننا نلاحظ أن القاص الشعبى العمانى عبر مرة أخرى عن الصلة الوثيقة بين الشعبين برمز الزواج مرة، ومرة أخرى برمز الطفل الذى يصرخ ولا يسكت إلا فى ثبان - أى حضن - أبيه. وإذا كان هناك ما يفرق بين الطرفين فهى فرقة مؤقتة يعقبها لقاء دائم فى النهاية.

كما يلاحظ أن الأميرة سلكت الطريق البحرى بحثًا عن زوجها، كما سلكه بطل القصة السابقة - من عمان إلى مصر بحثًا عن غريمه - مما يدل على أن العمانيين كانوا يستخدمون الطريق البحرى فى تنقلاتهم من بلد إلى آخر، وما بين عمان ومصر وذلك لوعورة الطرق البرية بسبب طبيعة البلاد الجبلية.

هاتان القصتان ليستا إلا مثالين لما يزخر الأدب الشعبى العمانى من إشارات إلى الصلات الودية بين الشعبين العمانى والمصرى. وليس الأدب الشعبى إلا جانباً من جوانب كثيرة يمكن دراستها لتتبع هذه الصلات لاسيما تاريخيًا وسياسياً، إنما جاء تركيزى على الأدب الشعبى لأن الالتفات إليه ربما يكون معدوماً.

وتأتى صلة سلطنة عمان بمصر فى عهد نهضتها الحديثة حلقة من حلقات هذه العلاقات الوثيقة المستمرة.



خرافات الهاوسا وعاداتهم

محمد عبدالواحد محمد

قبل معاودة المسيرة مع تريمون فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» أحب أن أعرض لحكاية خرافية طريفة من حكايات الهاوسا، وردت مترجمة إلى الإنجليزية، فى كتاب لـ «باربارا نولن» بعنوان «أصوات من إفريقيا».

وعنوان الحكاية كما ترجمها هـ. أ. س. جونستون «الرأس المفصول»وإن كنت أحب أن أطلق عليها عنواناً آخر لعله يكون أنسب لموضوع الحكاية والعنوان هو:

لسانك حصانك

وتقول الحكاية إن أحد المسافرين، كان يشق طريقه يوماً داخل دغل من الأدغال، وإذا به يسمع صوتاً يقول «مهما عرفت، فأَبْقِ على فمك مغلقاً». وتوقف الرجل وقد علت وجهه دهشة، فسمعَ الصوت ثانية يقول «هذا ما تحدثت به.. تعلَّمْ أن تقفل فمك دائماً».

ونظر الرجل إلى مصدر الصوت، فلم يجد سوى رأس مفصول قائم على جذع شجرة بجانب الطريق، فملأ الرعب قلبه وجرى مسرعًا حتى وصل إلى مدينة مجاورة. وهناك هرع إلى زعيمها وقص عليه ما رأى، فانتابه الشك فى صدق الرواية، وتحت إلحاح الرجل وتأكيده لما رأى، أرسل الزعيم معه بعض السيافين والأتباع للتأكد من صدقه، وأمرهم بإعدام الرجل لو كان كاذباً وحين وصلوا إلى المكان، وجدوا الرأس المفصول على الجذع، فالتفوا حوله فى انتظار أن يتحدث إليهم. لكن الرأس لم يتكلم رغم استعطاف الرجل. ومضى وقت طويل وهم ينتظرون بلا جدوى،حتى إذا هموا بقتل الرجل بعد يأسهم، استعطفهم أن يصبروا قليلاً، واستعطف الرأس بالتالى أن يتكلم كما تكلم من قبل، فلم يستجب، فاستحلفه بالله مراراً أن يتكلم إنقاذاً لحياته.ولما طال صمت الرأس ونفد صبر السيافين تمامًا لم يجدوا بداً من ربط يديه خلف ظهره، ثم أمروه بالركوع على الأرض، فلما ركع قام أحد السيافين. بقطع رأسه بضربة سيف واحدة،فسقط على الأرض يتدحرج، وهنا تكلم الرأس الذى فوق الجذع وقال: «اسمعوا يا أنتم، لقد نصحته من قبل، أن يغلق فمه فلم ينتصح».

وهكذا استدعت هذه الحكاية إلى الذاكرة المثل الشائع: «لسانك حصانك، إن صنته صانك، وإن هنته هانك» فجعلت مطلعه عنوانًا لها. ونعود الآن إلى حكايات الهاوسا عند تريمون وما يناظرها من حكايات فى الآداب الأخرى.

الفتاة النهمة

تدور هذه الحكاية حول فتاة نهمة تلتهم أى شىء تصادفه، حتى ولو كان عظامًا بالية. وضاق بها أبواها ذرعًا فطرداها من البيت. وخرجت البنت من بيتها تهيم على وجهها، لكنها اصطحبت معها صديقة لها تجوب معها الآفاق. وفى الطريق التقيا بتسعة كلاب، فأمسكت بها الفتاة النهمة والتهمتها فى الحال. ثم استأذنت صديقتها لتزور الغابة وتعود سريعًا.. لكنها حين رجعت وجدت نفسها عاجزة عن الكلام، ولم تسمع منها صديقتها سوى هرير الكلاب[1].

واستأنفت الفتاتان مسيرتهما حتى وصلتا إلى مدينة بعيدة، ونزلتا ضيفتين فى قصر الملك. وما إن رأى الملك الفتاة النهمة حتى قرر الزواج منها لشدة جمالها، رغم عجزها عن الكلام، ونباحها كالكلاب، أما صديقتها فقد تزوجها شقيق الملك.

مضت الأيام والملك يحاول علاج مشكلة كلام زوجته، لكنه فشل. وفى منتصف إحدى الليالى أيقظت الصديقة الفتاة النهمة وذهبت بها إلى المكان الذى أكلت فيه الكلاب. وهناك لجأتا إلى ساحرة طلبًا لرقية تعيد إليها قدرتها على الكلام. وقامت الساحرة بضرب الفتاة على ظهرها حتى خرجت الكلاب التسعة، ثم عادت الفتاتان إلى قصر الملك.

وفى صباح اليوم التالى تجمعت نسوة المدينة فى قصر الملك، بناءً على أمر كان قد صدر من قبل ـ وذلك لصحن حبوب من الحنطة حتى تسترد الفتاة قدرتها على الكلام. وأخذت النسوة تصْحَنَّ وتصْحَنَّ، ومع الصحن كان رنين المدقات ينشد وكأنه يقول «أيها الكلاب.. اخرجى بسرعة».

وخرجت الفتاة من القصر، وبيدها مدق من فضة. فقالت الشمس: «ياه.. ياه.. إنها جميلة». وتساءلت الأرض: «هل أفسح لك طريقًا ومكانًا تمشين فوقه؟». فقالت: «لو أفسحت لى طريقًا.. فإلى أين أمشى؟».. وهكذا مشت إلى المكان الذى تقوم فيه النسوة بالصحن، وبدأت تصحن ثم قالت للملك: «استل سيفك، إذ على المرء أن يغير وضعه إذا لم يكن سعيدًا».

أصغى الملك إلى كلامها، وعاش معها وقد جعلها زوجته الوحيدة، بعد أن قتل زوجاته الأخريات. ويشير تريمون إلى وجود نظير لهذه الحكاية عند جريم. ففى حكاية «الإخوة الاثنا عشر» كان على الأخت أن تبقى صامتة سبع سنين كى يتحول الإخوة من غربان إلى آدميين، وكان الملك على وشك أن يقتلها بسبب اتهامات باطلة من قبل بعض نسوة فى القصر، وعجزت هى عن دفع هذه الاتهامات عن نفسها. وانتهت السنوات السبع، فى الوقت الذى كانت فيه على وشك أن تحرق، فبطل السحر، وتحملت النسوة الشريرات العقوبة بدلاً منها.

ويعلق تريمرن على موضوع أكل الكلاب، قائلاً بأن الهاوسا الوثنيين كانوا يمارسون هذه العادة قبل الإسلام.

وفى تراث الهاوسا حكايات تشبه حكاية الرجل القوى الذى يقبل ـ بدلاً من أخذ أجره ـ الإذن بمقاومة سيده. وقد أورد تريمون واحدة من هذه الحكايات التى يحدد فيها البطل ثمناً غريباً لبيع ثيرانه.

كيف خدعت النسر أهل المدينة ؟

تروى الحكاية أن واحداً من حاشية الملك أراد بيع سبعة ثيران يملكها فقال للناس «إنى على استعداد لبيع هذه الثيران بلا نقود. والمقابل الوحيد الذى أريده ممن يشتريها ويأكل لحمها أن يدفن نفسه مع أم الملك حين يوافيها الأجل».

وتقدم واحد من الناس وقبل الصفقة. وفى صباح اليوم التالى نحر ثوراً، وأخذ منه قطعة لحم وضعها فوق شجرة لتأكل منها أفراخ النسر الصغيرة. وحين أراد بيع بقية اللحم فى السوق، أبى الناس شراءه لأنه لحم الموت، وهم لا يأكلون لحماً كهذا. واضطر إلى أكل لحم الثور كله وحده، وحين فرغ منه نحر ثوراً آخر، واختار من لحمه قطعة وضعها فوق الشجرة لتأكل منها أفراخ النسر الصغيرة. وحين عادت النسر الأم ورأت اللحم ظنت أن الرجل يريد بهذا قتل صغارها، فقررت أن تراقبه خشية أن تكون هناك حيلة.

وحين نحر الرجل ثوراً ثالثًا أحضر مرة أخرى قطعة لحم إلى أفراخ النسر. لكنه فوجئ بالنسر الأم تسأله وكانت تكمن له «لماذا تحضر هذا اللحم؟». فقال «اشتريت سبعة ثيران مقابل أن أدفن مع أم الملك حين تموت، ولا أجد أحداً يساعدنى فى أكلها، ولهذا أحضر هذا اللحم كى أعينك على تربية أفراخك» فقالت له «عد الآن إلى بيتك، وحين تموت أم الملك تعال وأبلغنى»، وعاد الرجل إلى داره، ثم نحر أخيراً كل ما لديه من ثيران.

وفى صباح اليوم التالى لوفاة أم الملك، هرع إلى النسر الأم ليبلغها النبأ فقالت له «عد إلى بيتك الآن، وحين يفرغون من

حفر المقبرة، ويكونون على وشك دفن الأم ويستدعونك، اطلب منهم أن يمنحوك مزيداً من الوقت، وقل لهم إنك آت إليهم حقاً ثم مضت تقول «ضع ماءً فى يقطينة، واغسل عينيك وقدميك، ثم قف متجهاً نحو الشرق، وادع الله ثلاث مرات، ولسوف ترى أن الله سيعينك، ويجب أن تقول.. يا الله.. إننى على وشك الموت، بيد أن موتى لن يقع لأنك أردت ذلك، بل لأن الناس سوف يقتلوننى».

وحُفِرَ القبر واستدعى الرجل، فقام وصلى وأخذ يقول «الله هو الله» وكررها ثلاثاً، وهنا أصدرت النسر فى السماء صوتاً، فقال الرجل «يا الله.. إننى سأموت، ولكن ليس لأنك تريد ذلك، بل لأن الناس ينوون قتلى» فقالت النسر «لو مت، فلن يجدوا ما يشربونه من جعة أو ماء أو أى شىء آخر».. وحين سمع الناس هذا صاحوا فى دهشة «إنه الرب الذى كان يتكلم»، ثم اتجهوا إلى الرجل وقالوا له «امض يا رجل.. أيهلك أهل المدينة جميعاً من أجل رجل واحد؟.. امض فإنك طليق».

ويرى تريمون أن من الممكن التعرف على حكاية أودو ورفاقه الذين صارعوا إبليس فى حكاية هانز القوى والبطل ولاوى خشب التنوب، وفالق الصخر الذين هزمهم القزم وهم فى نوبة حراسة.

المصارعون وإبليس

وتدور الحكاية حول فتى اسمه أودو الملقب بالقوى، وكان لأبيه مئة وخمسون رأساً من الماشية، نحرها جميعاً ووضع جلودها فى أكياس ورحل يبيعها، كما رحل فى الوقت نفسه ابنه أودو ليختبر قوته.

وفى الطريق التقى أودو عند بئر ماء بشاب قوى اسمه هامبارى، حين فتح فمه شرب الماء كله، ورحل الشابان حتى أتيا نهراً، فضرب هامبارى الماء بيده فانشق الماء، الأمر الذى أثار إعجاب أودو. ثم سارا معاً حتى التقيا بشاب ثالث قوى اسمه داشيرا، الذى انضم إليهما حين عرف أنهما ماضيان ليجربا قوتهما. سار الثلاثة، وفى الطريق التقوا بشاب رابع قوى اسمه تانكوكو، انضم إليهم حين عرف وجهتهم، وساروا جميعاً إلى الغابة. وهناك ناموا ليلتهم تحت إحدى الأشجار التى كان يقدسها الراقصون، حيث كانوا يعتقدون أنها مأوى الأرواح.

وحين طلع النهار قال أودو «هيا بنا نذهب للصيد، ولكن ليبق هامبارى يحرس أمتعتنا حتى نعود». ما أن انصرف الثلاثة، حتى خرج إبليس من الشجرة وحيا هامبارى وقال له «يقال إنك شاب قوى، فانهض وصارعنى»، وفى الحال قام هامبارى وأخذ يصارع إبليس، لكن إبليس استطاع أن يطرح هامبارى أرضاً وأن يوثقه، ثم تركه وعاد إلى الشجرة.

عاد الثلاثة من رحلة الصيد وفكوا وثاق هامبارى بعد أن عرفوا قصة المصارعة مع إبليس، واتفقوا على أن يتركوا فى الغد داشيرا ليقوم بالحراسة.

وفى الغد جاء إبليس بعد أن مضى الثلاثة، وصارع داشيرا كما صارع صاحبه بالأمس، واستطاع أن يطرحه أرضاً وأن يوثقه بالحبال. ثم عاد إلى الشجرة.

ولما رجع الثلاثة من رحلة الصيد وعرفوا قصة داشيرا، فكوا وثاقه، ثم قرروا أن يتولى تانكوكو الحراسة فى الغد.

وفى اليوم التالى انطلق أودو وحده إلى رحلة الصيد، وخرج إبليس من الشجرة وطلب منازلة تانكوكو كما نازل رفيقيه من قبل، ووافق تانكوكو، وأخذا يتصارعان إلى أن تمكن إبليس من طرح تانكوكو أرضاً وشد وثاقه، ثم دخل الشجرة، ولما عاد أودو من رحلة الصيد وعرف ما حدث لرفيقيه، قرر أن يبقى هو فى الغد ليتولى الحراسة ولينتظر مجىء إبليس حتى يصارعه.

وفى الغد ظهر إبليس فحيا أودو وقال له «أعلم أنكم أنتم الأربعة قد خرجتم إلى العالم لتختبروا قوتكم، ولكنى ندٌ لكم، وقد صرعت ثلاثة منكم ولم يبق سواك، فهيا نتصارع» واستجاب أودو لطلب المصارعة، وبدأ النزال، وظلا يتصارعان فترة من زمن، لايستطيع أحدهما أن يتغلب على الآخر، ثم صعدا إلى السماء ينخران طوال الوقت، فما كان من هامبارى وداشيرا وتانكوكو إلا أن ولوا هاربين بينما ظل إبليس وأودو ينخران، لا يكفان عن ذلك حتى الآن، وهذا هو سبب هزيم الرعد.

ومن المؤسف أن تريمون يشير إلى بعض حكايات لايوردها، وإنما يحيلنا إلى مراجع أخرى ليست فى متناول اليد. من هذه الحكايات حكاية باسم (سالف) يقول إنها تتطابق مع حكاية فرديناند الوفى وفرديناند الخائن وخاصة فى خاتمتها حيث تتمكن الأميرة الأسيرة من قتل الملك بحيلة وتتزوج من الرجل الذى حملها عنوة.

وحكاية الصبى الراعى التى أوردها جريم والتى تصف مثلاً جيداً لحضور البديهة، نجد نظيراً لها فى تراث الهاوسا مع الوليد الأثير.

الوليد الجديد الأثير يسدد ديون أبيه

وتدور الحكاية حول وليد أنجبته أمه بعد ثلاثة أيام من مغادرة أبيه المنزل، راحلاً إلى مكان بعيد يبحث عمن يقرضه بعض المال.

ووضع الطفلُ فى المهد بعد ولادته، وغادرت أمه البيت. وفى أثناء ذلك جاء الرجل الذى أقرض أباه، يريد استرداد الدين، فلم يجد أحداً سوى الطفل الذى كلمه قائلاً «هيا بنا إلى المحكمة، فإنى قادر على استرداد الدين من إنسان آخر، ودفعه لك» ووافق الرجل وحمل الوليد على كتفه قائلاً «فلنذهب إلى أصحاب الأفواه القوية الذين يقضون بيننا بالعدل».

مضى الرجل يحمل الوليد حتى وصل إلى فوهات حفر الصباغة. فنزل الوليد من فوق كتف الدائن، فقال الرجل «اصعد ودعنا نمض» فرد الوليد «لقد طلبت أن نذهب إلى من لهم أفواه عظيمة .. أفتوجد أفواه أعظم من هذه» ؟، فقال الرجل «اصعد ثانية، ولنمض إلى من لهم آذان كبيرة». وحين وصلا إلى حيث يوجد زنبق الماء أوقف الوليد الرجل، فنزل من فوق كتفه. ولما طلب منه الدائن الصعود فوق كتفه حتى يمضيا إلى وجهتهما رد الوليد قائلاً : «كلا .. لن أصعد .. أهناك آذان أكبر من زنبق الماء ؟» .. فقال الدائن «فلنمض إلى الشيوخ الذين يمكنهم أن يقضوا بيننا». وهكذا مضيا حتى أتيا الملك وسمع منهما الحكاية فقال «لو قام شخص يحلق رأسى لقضيت بينكما. فقال الوليد «أحضر ماءً وسوف أحلق لك رأسك وجئ بالماء، وكان مع الوليد خمسة كيزان ذرة، فأعطاها للملك وطلب منه أن ينزع مافيها من حب.

وأمسك الوليد بالموسى وحلق رأس الملك، وهنا قال له الملك «اسمع يا رضيع، عليك أن تعيد الشعر ثانية إلى رأسى حتى أستطيع أن أحكم بينكما»، فرد الوليد قائلاً حسن جداً أيها الملك.. ولكن عليك أن تعيد حبات الذرة إلى الكيزان أولاً، حتى أعيد الشعر إلى رأسك»، فقال الملك فى دهشة «أى رضيع هذا بحق السماء.. إننى لن أستطيع محاكمته. اسمع أيها الدائن، عد بهذا الوليد إلى أبيه «ولا تسأله ثانية عن الدين». فقال الرجل «حسن جداً. فلنعد إلى البيت أيها الوليد.. فإننى لا أستطيع أن ألجأ إلى القانون معك».

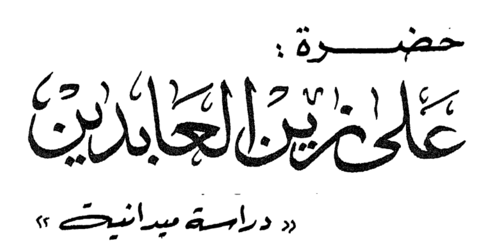
وحين عاد بالوليد إلى أبيه قال له «سأتركك بسلام بما ربحت، من أجل خاطر ولدك».

إن حديث الطفل فى المهد من المظاهر التى نجدها عند الهاوسا وعند غيرهم من الشعوب الإفريقية، هذا فضلاً عن الشعوب الأوروبية.. ولابد هنا أن يتبادر إلى الذهن سؤال.. أكان هذا تأثراً بحديث المسيح فى المهد كما ذكر القرآن الكريم؟ وإذا كان أثر الإسلام واضحًا فى أول حكاية وردت بهذا المقال، وهى حكاية لسانك حصانك والتى جاءت بكتاب باربارا نولن «أصوات من إفريقيا» فهل كان فى حكاية النسر التى خدعت أهل المدينة أثر إسلامى؟ .. فالنسر الأم تنصح لرجل بغسل عينيه وقدميه وأن يتوجه نحو الشرق ويدعو الله ثلاث مرات والرجل يفعل ذلك كله ويصلى ويقول «الله هو الله» وهو ابتهال إسلامى، والمعروف أن الإسلام وصل إلى مناطق شعوب الهاوسا فى القرن الثالث عشر، ثم ثبتت دعائمه فى القرن التاسع عشر على يد حركة الجهاد التى حمل لواءها شعب الفولانى. فمتى تم وضع هذه الحكايات؟ وإذا كان تريمون لم يحدد تواريخ لهذه الحكايات، فلا ينتقص هذا من الجهد الكبير الذى قام به نحو هذا التراث العظيم.

هامش

(١) هرير الكلب صوته إذا أنكر شيئاً أو كرهه - راجع فقه اللغة للثعالبى.





حسن سرور

هذا البحث له جذور فى مخيلة الكاتب حيث إن والده أحد نقباء الحامدية الشاذلية. وكان يحضر معه الحضرة فى مسجد السيدة زينب كل أحد أو يذهب معه إلى منازل الأحباب فى بعض القرى. وكان سؤال الطفولة: ما الحضرة؟ وفى أيام الجمع ذهب الباحث إلى حضرة السيدة عائشة ووجد بعض الاختلاف ...؟!

وعندما بدأ القراءة ومع رواية الأستاذ الفنان عبدالحكيم قاسم، «أيام الإنسان السبعة» ، التى أول فصولها «الحضرة» - وفيه يصفها بشكل فنى - حضرة من حضرات محافظة الغربية، ثم رواية عبدالمنعم عبدالقادر «حكايات الأم تفاحة» تردد كلمة الحضرة كثيرًا؛ والحضرة فى العملين محاولة للخروج؛ فأصبح السؤال ثقافياً، أيضاً، ما الحضرة؟

ومنذ أكثر من عشر سنوات ذهبت إلى حضرة على زين العابدين مع بعض الأصدقاء بغرض اللهو ووجدت شيئًا يشبه المولد ويطلق عليه الزوار الحضرة فأصبح السؤال..

---

* مشروع دبلوم التخرج فى معهد الفنون الشعبية لعام ١٩٩٦ تحت إشراف أ . صفوت كمال.

الحضرة فى القاموس

يقول العلامة ابن منظور :

«حضرة : الحُضُورُ : نقيض المَغيب والغَيْبة؛ حَضَرَ يحضُرُ حُضُوراً وحضارَةً.

وأحْضَرَ الشيء وأحْضَرَه إياه.

وكان ذلك بِحَضْرَةِ فلان (أى بِمَشْهَدِ منه).

كنا بِحَضْرَة ماءٍ (أى عنده).

وفلان آحسنُ المحْضَرَ إذا كان ممن يذكر الغائب بخير. الحَضْرَةُ قُرْبُ الشيء.

والحَضَرُ والحَضْرَةُ والحاضِرَةُ : خلاف البادية وهى المدُنُ والقُرَى والرِّيفُ.

وحَضَرَةُ مثل كافر وكَفَرَة : صفة طائفة أو جماعة.

ورجل حَضِرٌ وحَضُرٌ : يتحين طعام الناس حتى يَحْضُرَه.

واحْتُضِرَ إذا نزل به (الموت).

والحَضِيرة : جماعة القوم.

والحَضْراءُ من الفوق وغيرها: المُبادرةُ فى الأكل والشرب.

والإحْضارُ : ارتفاع الفرس فى عَدْوِه.

وحُضَيرُ الكتائب : رجل من سادات العرب» *.

وفى معجم مصطلحات الصوفية :

«حضرة :

الحضرات الخمس الإلهية هى :

حضرة الغيب المطلق وعالمها عالم الأعيان الثابتة فى الحضرة العلمية، وفى مقابلتها حضرة الشهادة المطلقة وعالمها عالم الملك. وحضرة الغيب المضاف، وهى تنقسم إلى ما يكون أقرب من الغيب المطلق، وعالمه عالم الأرواح الجبروتية والملكوتية وهو عالم العقول والنفوس المجردة، وإلى ما يكون أقرب من الشهادة المطلقة وعالمه عالم المثال ويسمى بعالم الملكوت والخامسة الحضرة الجامعة للأربعة المذكورة وعالمها عالم الإنسان الجامع بجميع العوالم وما فيها. فعالم الملك مظهر عالم الملكوت وهو عالم المثال المطلق، وهو عالم الجبروت أى عالم المجردات، وهو مظهر عالم الأعيان الثابتة، وهو مظهر الأسماء الإلهية، والحضرة الواحدية وهى مظهر الحضرة الأحيدية. كذا عند الجرجانى.

وللوقوف فى الحضرة الإلهية آداب، وأدب العارف فوق كل أدب. قال ذو النون : إذا خرج المريد عن حد استعمال الأدب فإنه يرجع من حيث جاء، ويقتضى الوقوف فى الحضرة الإمساك عن القول فى طلب المآرب وفيه قيل الانبساط فى القول فى الحضرة ترك الأدب، وحفظ أدب الخطاب وهو حسن الأدب فى مواقف الطلب ومواقف القرب» **.

نموذجان للحضرة

«إن دراسة التراث الشعبى باعتباره ترجمة ذاتية للمجتمع تتطلب قيام نوع من التعاطف والتلاحم بين الدارس وبين العناصر والمظاهر التراثية التى يعكف على دراستها. فكما أن الباحث الذى يدرس حياة شخص ما أو يتوفر على قراءة ودراسة تاريخ حياة ذلك الشخص أو سيرته الذاتية يندمج فى تلك الترجمة ويتوحد معها ويدخل فى حوار مع المادة التى يعرضها - صاحب الترجمة - بحيث يتحقق له فى آخر الأمر قدر كبير من فهم حياة وشخصية صاحب الترجمة (من داخل) كذلك الشأن بالنسبة للتراث الشعبى، إذ تتطلب دراسته وفهمه فهمًا صحيحًا التغلغل فى أعماقه ودراسته من داخل والتعاطف معه ومع رأى المجتمع صاحب ذلك التراث متمثلاً فى الأهالى الذين يمارسونه أو يحملونه أو يعتقدون فيه. والتعاطف بهذا المعنى فيه نوع من نكران الذات بحيث تتوارى شخصية الباحث بقدر الإمكان ويترك لتلك المظاهر التراثية الفرصة لأن (تتكلم) هى ذاتها وبصوت المجتمع الذى أنتجها بطريقة تلقائية وعلى مر العصور. فكأن الباحث لا يفرض هنا نفسه بآرائه ونظرياته على ذلك التراث بحيث يشوهه أو يعطى عنه صورة ليس لها وجود فى الحقيقة والواقع. أو يقدم تأويلات تعبر عن وجهة نظره هو نفسه وليس وجهة نظر المجتمع الذى قام (بتأليف) هذه السيرة

---

* لسان العرب، العلامة ابن منظور: أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف الخياط، المجلد الأول، صـ ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٧٠، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

** معجم مصطلحات الصوفية، عبدالمنعم حفنى، صـ ٧٨، دار المسيرة، بيروت.

الذاتية».[1]؛ لهذا أستخدم تعبير «حضرة» الذى يتردد فى أحياء: السيدة زينب والخليفة والدرب الأحمر، مطلقًا إياه على اللقاء الأسبوعى الذى يتم فى الكثير من المساجد الموجودة فى تلك الأحياء :

(١) على زين العابدين، ميدان زينهم، السيدة زينب، يوم السبت.

(٢) فاطمة النبوية، الدرب الأحمر يوم الاثنين .

(٣) السيدة نفيسة، الخليفة يوم الأحد .

(٤) ابن سيرين، الخليفة يوم الأحد .

وغيرهم .

ولما كانت «الحضرة» هى تجمع لطريقة صوفية ما، مثل حضرة الحامدية الشاذلية والتى تقام كل ثلاثاء بمسجد السيدة زينب بعد صلاة العشاء وأيضًا فى مسجد الحسين فى اليوم نفسه والموعد نفسه أسبوعيًا، أو الحضرة التى تقوم عليها جماعة تلاوة القرآن الكريم (للثقافة الشعبية الدينية والخدمات الاجتماعية، ٣٧ ميدان السيدة زينب) . وبالمثل الحضرة البرهامية بمسجد السيدة عائشة كل يوم جمعة بعد صلاة الجمعة، وأيضًا الطرق الصوفية والجماعات التى تقوم بـ «حضرات» يوم الأحد داخل مسجد السيدة نفيسة. ولما كانت الحضرة - بهذا المعنى - هى التى تقام داخل المساجد أو فى الزوايا أو فى بيوت أحباب كل طريقة أو جماعة على حدة . والباحث هنا ليس موضوعه هذه الحضرات أو هذه الأشكال من التجمعات التى ترتبط بطريقة ما (طريقة صوفية ما) أو جماعة من الجماعات المشهرة، والتى تتبع وزارة الشئون الاجتماعية أو الطرق الصوفية المعتمدة؛ لذلك يقارن الباحث بين نموذجين من الحضرة :

النموذج الأول : **الحضرة التقليدية.**

النموذج الثانى : **الحضرة الشعبية .**

أولاً : الحضرة التقليدية

(١) تدخل ضمن النشاط الروحى للطرق الصوفية وتخضع فى إقامتها لنظام محدد فى ترتيب أماكن جلوس الذاكرين - جلوسهم وقيامهم - ويكون تحت إشراف شيخ مشايخ الطريقة أو من ينوب عنه. وعلى سبيل المثال حضرة الطريقة الحامدية الشاذلية : «كشكل لتجمع أهل الطريقة بقصد الذكر تخضع لنظام معين فى ترتيب أماكن جلوس الحاضرين داخل المسجد، شكل الحضرة على هذا الأساس يأخذ شكلاً مستطيلاً بداخله صفوف الذاكرين من أهل الطريقة.. وفى أول صف للمنشدين على اليسار موقع الشيخ حيث يوجد رئيس فرقة المنشدين بالقرب منه ثم صفان من المنشدين وخلفهما صفوف الذاكرين، وما وصفناه من صفوف المنشدين والذاكرين على يسار الشيخ وفى منتصف الصف الأول للمنشدين على يمين موقع الشيخ يوجد موقع خليفة خلفاء السجادة أو خليفة الشيخ وحول صفوف الحضرة يوجد عشرة نقباء للإشراف على نظام الحضرة ويساعد النقباء فى مهمتهم «١٦ منظم» يقف كل اثنين منهم عند طرفى كل صف من صفوف الذاكرين المنشدين».[2] وفى حضرة الجمعة بمسجد السيدة عائشة يلتف الذاكرون على شكل نصف دائرة يجلس فى مركزها شيخ الطريقة وهو رئيس فرقة الإنشاد فى الوقت نفسه ويبدأ أربعة من النقباء فى توزيع كتاب يشتمل على النصوص التى تتردد فى الحضرة ويقومون بالإشراف على إجراءات الأحباب والراغبين فى الانضمام من الزوار، وفى جماعة تلاوة القرآن الكريم تأخذ الحضرة شكل المستطيل وهم جالسون يرددون وراء رئيس الجماعة الحاج محمد محمود عبدالعليم، وأيضًا يتابع نظام الحضرة مجموعة من أعضاء الجمعية وأيضاً يوزع كتاب به النصوص التى تتلى فى هذه الحضرة.

(٢) تسمى هذه الحضرات باسم الطريقة الصوفية أو الجماعة القائمة عليها، وغالبًا ما تكون فى المساجد الكبرى وتنتقل من مكان إلى آخر.

(٣) تقام هذه الحضرة داخل المسجد أو مقر الجماعة أو إحدى الزوايا التابعة للطريقة أو الجماعة أو فى منزل أحد الإخوة (الأحباب) الأعضاء.

(٤) لكل طريقة صوفية أو جماعة مجموعة من الأدوار (الاستغفار، والصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم، والتوحيد) والأحزاب والتى تشتمل على الأدعية والاستغاثات والصلاة، وبخاصة (حزبا الدسوقى الكبير والصغير، وحزبا الرفاعى الكبير والصغير) . وهذه الأدوار والأحزاب ثابتة وتقرأ من كتاب محدد وفق كل طريقة صوفية أو جماعة ويقوم بتحديدها شيخ الطريقة أو رئيس الجماعة . **ولقد حدد الشيخ عبدالمقصود محمد**

سالم مؤسس جماعة تلاوة القرآن الكريم: الحضرة فى رحاب الله مع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم.

أولاً : «تفتتح «الحضرة» بأن يقرأ الحاضرون الفاتحة، ثم الآية الكريمة «إن الله وملائكته يصلون على النبى يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً» فيردون «اللهم صلى على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد كما صليت على سيدنا إبراهيم وعلى آل سيدنا إبراهيم، وبارك على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد كما باركت على سيدنا إبراهيم وعلى آل سيدنا إبراهيم فى العالمين إنك حميد مجيد» .

ثانياً: تبدأ الجلسة عقب صلاة المغرب مباشرة، وتوزع أجزاء القرآن على الحاضرين، ليتلو كل واحد منهم جزءاً. فإن كان عددهم قد بلغ الثلاثين أتموا قراءة القرآن كله فى جلسة واحدة، وإلا فتتم تكملته فى الجلسة التالية - وتكون التلاوة سراً. أو تبدأ الجلسة عقب صلاة العشاء مباشرة، فيقرأون، بعد افتتاحية الحضرة سور: «يس» الصمدية، المعوذتين، الفاتحة، آية الكرسى، وخواتيم سور: البقرة، التوبة، الزمر» ثم يختمون التلاوة بالآية الكريمة:

«سبحان ربك رب العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين» .

وفى هذه الحالة تكون التلاوة جماعة وجهراً.

ثالثاً: يوزع على الحاضرين كتاب «أنوار الحق فى الصلاة على سيد الخلق» فيقرأون فصلاً منه. ويختمون الصلوات بقراءة الفاتحة لسيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وآل البيت والصالحين.

رابعاً: بعد ذلك يقرأون «منظومة آل البيت والصالحين» . وقد يقرأون «القصيدة المحمدية» أو قصيدة «طلع البدر علينا» أو «القصيدة الحسينية» أو فصلاً من البردة أو غيرها فى مدح سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم.

خامساً: وفى النهاية يذكرون الله قياماً أو قعوداً على حسب أحوالهم. ويختمون الحضرة بالتهليل والدعوات» .(٣)

وبالمثل فى حضرة الجمعة بالسيدة عائشة بعد صلاة الجمعة؛ حيث يتم تلاوة النصوص الموجودة فى أولاً، وثانياً من خطوات الحضرة التابعة لجماعة تلاوة القرآن الكريم.

(٥) المنشد ثابت وهو الذى يقود فريق الذكر من الذاكرين ولا يحصل على أجر بوصفه أحد البارزين فى الجماعة.

(٦) حضور هذه الحضرة للذكور فقط.

(٧) تعتمد هذه الأداءات على إيقاع الإنشاد دون نغم أو لحن.

(٨) هى جزء من النشاط الروحى للطريقة الصوفية وتلعب دوراً فى ترابط الطريقة وينظر القائمون على هذه الحضرة إلى «والحضرة ذكر الله فى جماعة، وإقبال على الله بالطاعة، ومجاهدة للنفس بالرياضة، وأن يستحضر الذاكر أنه بين يدى الله عز وجل ومع سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم فيكون حاضراً بقلبه وروحه ووجدانه فى حركاته وسكناته وتلاوته وتضرعاته وذكره ومناجاته» .

ثانياً : الحضرة الشعبية

(١) يقوم عليها الكثير من الخدمات وليست تابعة لطريقة صوفية معينة. ففى حضرة «على زين العابدين» فى الديوان التابع للمسجد : «خدمة سيدى على زين العابدين - جَدّ كُلُّ تَقِى لِجميعْ الطُرُقْ الصُوفِيَّة» خادم سيدى على زين العابدين الحاج سيد الجرن وأولاده. وفى خارج المسجد أمام المسجد مباشرة : «خِدْمَةْ كلُّ مَنْ قَالْ لا إله إلا الله محمد رسول الله» أولاد سيدى على زين العابدين، أبناء الشيخ عاشور» . وفى الطريق المؤدى إلى مسجد زين العابدين بين المقابر «خِدْمةْ مُحِبِّيْن أَهْلْ الْبِيتْ» الشيخ عبده» والأساس فى هذه الخدمات هو إطعام الطعام وشرب الشراب، ويقوم القائمون على هذه الخدمات بعمل الطعام مع وجود «نصبة» للشاى والقهوة والمثلجات والشيشة خارج المسجد.

(٢) تسمى هذه الحضرات بالمكان الذى تقام فيه: حضرة على زين العابدين، حضرة السيدة فاطمة النبوية، حضرة السيدة رقية، حضرة السيدة نفيسة، حضرة ابن سيرين ..

(٣) تقام هذه الحضرة فى ساحة ملحقة بالمسجد مثل حضرة السيدة نفيسة، أو فى ديوان المسجد مثل حضرة على زين العابدين أو فى خارج المسجد مثل حضرة السيدة فاطمة النبوية وعلى زين العابدين والسيدة نفيسة.

(٤) لا توجد أوراد أو أحزاب خاصة ولكن توجد أشكال من النصوص : شعر صوفى ومدح وتواشيح ومواويل قصصية.

(٥) يتغير المؤدى وهو غالبًا من المحترفين للمديح والإنشاد الدينى ويحصل على أجر وأيضاً نقطة (نقوط).

(٦) هذه الحضرة مختلطة يشارك فيها الرجال والنساء فى الذكر.

(٧) تعتمد هذه الحضرة على الألحان والأنغام وتستخدم فرقة عدة آلات مثل الطبلة والمزهر والسلامية وأحياناً يوجد عود ورِقٌ (دُفّ).

(٨) يأتى إلى هذه الحضرة من يطلب العلاج راجياً الشفاء من علة ما. أو يحضر الراغبون فى الترويح عن النفس من خلال المشاركة فى الذكر أو الاستماع إلى الإنشاد وتناول المشروبات أو التسول فى الخدمات القائمة على إطعام الطعام.

والنموذج الأول من الحضرة، والذى يعد جزءاً من النشاط الروحى للطرق الصوفية والجماعات، هو من الموضوعات التى يجب دراستها فى أبحاث الإبداع الشعبى الذى يعنى بالتراث الشعبى، ويتناول هذ البحث «الحضرة»، وفق النموذج الثانى الذى يختص بالحضرة الشعبية التى تتناول حضرة على زين العابدين، هذه الاحتفالية الأسبوعية والتى تقام كل يوم سبت.

ويقوم هذا البحث بوصف هذا النموذج ومدخل الباحث فى ذلك هو «الإبداع الشعبى»[٤] بوصفه الموضوع الأساسى فى دراسات الثقافة الشعبية تراثاً ومأثوراً؛ «فدارس الإبداع الشعبى الذى يعتمد على الحركة الإيقاعية، مثلاً لا يمكن له أن يدرس ذلك أو يتعرف على مكونات هذا الإبداع، دون دراسة أو معرفة خصائص الإيقاع الموسيقى والأزياء الشعبية المصاحبة للحركة الإيقاعية وسياقها الاجتماعى ومناسبات أدائها، وفئات مؤديها، إلى غير ذلك من الجوانب والمواد المحيطة بشكل الأداء وفنيته، من أزياء وعادات وتقاليد... إلخ، علاوة على مظاهر البيئة التى تحوط وجوده».[٥] ولعل أبرز ميزة فى هذا التحديد العلمى هو التأكيد على أهمية البحوث الميدانية فى جمع الظاهرات الإبداعية الشعبية التى تتعدد وتتنوع فى طبيعتها ووسائل التعبير التى تتوسل بها «سواء ما ارتبط منها بمجالات الثقافة المادية أو الثقافية العقلية، أو الثقافة الروحية، باعتبار أن كفايات الإنسان نفسه تتكامل بتكامل الكفاية الحسية والكفاية العقلية والكفاية الوجدانية».[٦]

وصف حضرة على زين العابدين

فى ميدان زينهم بحى السيدة زينب (محافظة القاهرة)، وفى اتجاه المدبح القديم يافطة «مسجد ومقام السِّيد على زين العابدين ابن مولانا سيدنا الحسين». يقابله فى الشارع المؤدى إلى المسجد مقابر وأحواش على الجانبين، معظم هذه الأحواش أماكن للخدمات يوم السبت من كل أسبوع وأيضًا مطابخ لبعض الخدمات. وهذه الخدمات ليست تابعة لأية طريقة صوفية، ونماذج لافتات هذه الخدمات أو الخطوط المكتوبة على حوائط الأحواش الخارجية: «بسم الله الرحمن الرحيم كلوا من طيبات ما رزقناكم، خدمة محبين أهل البيت»، و«خدمة كل من قال لا إله إلا الله»، وكراسى يجلس عليها رجال وشباب ونساء وشرب شاى وقهوة ومثلجات وشيشة وباعة مناديل وترمس وسجائر وحلوى وماء معطر ومسابح وعصى. ومدخل المسجد التابع لهيئة الآثار، والذى يعاد الآن ترميمه فى بعض الأجزاء الخارجية وبخاصة الحجرات التى كانت معدة للعبادة والدروس، وعلى لافتة رخامية «بسم الله الرحمن الرحيم: ابن مولانا الإمام الحسين رضى الله عنهما». ممر وعلى اليمين فى اتجاه الضريح بعض الحجرات التى يعاد ترميمها وعلى اليسار ديوان خشبى أعلى من الأرض بدرجتى سلم، وحجرة الخدمة الرئيسية ذات الباب الحديد الأخضر أعلاها لافتة «خدمة سيدى على زين العابدين جد كل تقى لجميع الصوفية، خادم سيدى على زين العابدين الحاج سيد الجرن وأولاده». وفى الجهة اليمنى للضريح مصلى الرجال والجهة اليسرى مكان مرتفع يؤدى إلى مصلى النساء. داخل الضريح مجموعة من القصائد التى تمدح سيدى على زين العابدين وفضله وأخلاقه ولافتة عليها نسبه وكراماته وبخاصة احترامه لأمه وعطفه على الفقراء وكثرة صلاته وقيامه ليلاً..

الضريح: يتكون الضريح من إطار من النحاس داخله إطار خشبى وزجاج ورأسان (عمامتان) الأولى لعلى زين العابدين والثانية هى رأس زيد بن على زين العابدين، والكسوة خضراء ومكتوب على الإطار الخشبى (بالخشب المعشق) بعض الآيات الكريمة وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم «الحسين منى وأنا منه»... والزوار من الرجال والنساء يختلطون داخل الضريح ويطوفون ولكل حاجته.

وفى الخارج وفى الديوان الخشبى ذى السور الخشبى أيضاً المدهون باللون الأخضر جهة الضريح تجلس النساء والرجال

ومن الناحية المقابلة النساء، ويتناولون جميعًا المشروبات الساخنة والباردة. وبجوار الديوان نصبة شاى، أكواب وبوتاجاز وصفائح ماء وزجاجات مثلجة وبرميل وأدوات بلاستيكية، ويقوم على بيع الشاى مجموعة من الشباب. وفوق نصبة الشاى، أقفاص حمام كثيرة، وفى مقابلة الضريح حجرة تؤدى إلى حجرات علوية يتم ترميمها، وداخل الخدمة حجرتان الأولى يجلس فيها الشيخ أحمد الجرن أو عم أحمد الجرن بن سيد الجرن وبها مجموعة من مراتب الكنب على الأرض، يجلس فى مقدمة الحجرة الشيخ أحمد الجرن وضيوفه وعلى الجدار مجموعة من الصور للشيخ أحمد الجرن وعدد من المسؤولين. وتبدأ الحضرة فى الديوان كل يوم سبت بعد صلاة العصر مباشرة بقراءة ما تيسر من القرآن الكريم ثم التواشيح الدينية وغالباً ما يقوم عليها الشيخ موسى بمفرده وبدون فرقة موسيقية أو أية آلة أو يقوم عليها حمدى القناوى ويردد معه بعض الشباب وهو من خدام (خدمة سيد الجرن)، أما الشيخ موسى فهو من محترفى الإنشاد الدينى وقد استمعت إليه فى حضرة ابن سيرين فى أحد الآحاد بمصاحبة آلتين موسيقيتين «سلامية ورق» داخل ضريح ابن سيرين.

ثم يقام للصلاة، صلاة المغرب، فى المسجد سواء فى مصلى الرجال أو النساء وأيضاً فى الديوان. وبعد الصلاة تقدم النفحات من الخدمة (عيش ولحمة وأرز أو عيش وكرشة وأرز). وفى خارج المسجد توزع الكفتة والعدس والمش والعسل الأسود وأيضاً الكرشة واللحمة.

وتبدأ الفرقة فى الاستعداد للمدح من بعد صلاة المغرب إلى صلاة العشاء ويقوم بالإنشاد والغناء والمدح غالبًا الشيخ فريد حجاج والشيخ حسن السنوسى وفى بعض الأحيان الشيخ إبراهيم الصعيدى وتستخدم الآلات: السلامية أو الناى والطبلة والمزهر والرق، وفى حالة إبراهيم الصعيدى يوجد عود أو كمنجة. ثم يؤذن لصلاة العشاء وتقام الصلاة، وبعد الصلاة يعاد توزيع الطعام مرة أخرى ثم تبدأ السهرة وقد تستمر إلى منتصف الليل فى كثير من الليالى، والشاى والقهوة لا ينقطعان عن الجالسين على الكراسى.

وأثناء التواشيح أو المدح يبدأ الذكر المختلط والتطويحات وأحياناً يصل الأمر إلى رقص بلدى. وفى الخلفية صياح المجاذيب وصرخاتهم، وحول الإطار الخشبى للديوان المصنوع من الخشب المعشق بااللون الأخضر يلتف كثير من الزوار ويقف البعض يذكر، وآخرون يسبحون، والبعض يقف عند الباب، وسواء داخل الديوان أو الضريح أو حول الديوان يتم الاختلاط. وتنتهى الحضرة بتلاوة ما تيسر من القرآن الكريم يقوم عليها آخر منشد قام بالأداء. ويجلس على الكراسى غير الراغبين فى المشاركة فى الذكر، وغالبًا ما يتحركون على أنغام الموسيقى المشاركة فى المديح.

والمشاجرات لا تنتهى قط فى الديوان أو حوله أو خارج المسجد. وفى يوم ١١/ ٨ / ١٩٩٦ حدثت مشاجرة بنوع من السكاكين تسمى سنجات وتم قذف الكراسى على الجالسين فى الديوان ووقعت السماعات على الأرض وقد كانت مع الباحث زميلته إيمان مازن لمشاهدة الحضرة وجريا سوياً إلى الضريح واستمرت المشاجرة ما يقرب من نصف ساعة ثم قام الشيخ أحمد الجرن بصلح المتشاجرين. وقد أوقفت الشرطة الحضرة الأسبوعية ثلاثة أسابيع متتالية خلال شهرى يونيه ويوليو من هذا العام بسبب إصابة بعض الزائرين فى مشاجرة أخرى.

ويتردد على هذه الحضرة الكثير من العاملين بالمدبح والجزارين، بعضهم للتبرك والزيارة وكثير منهم لقضاء وقت الفراغ. ويكثر فى الخارج تناول المكيفات: الحشيش والبانجو والبرشام وبخاصة فى الأحواش الخلفية.

وتتداخل العناصر المكونة للحضرة فى سبيكة شديدة الخصوصية من دراويش ومجاذيب وأشراف وزوار وغناء وإنشاد وأكل وشرب وذكر وتطويحات وصياحات وخدمات بشكل فنى هو بمثابة مشهد مسرحى من غير أضواء أمامية، بدون إضاءة ولا تقسيم للحاضرين داخل المسرح إلى ممثلين ومشاهدين. الكل مشاركون نشطون والكل يقدمون نذورهم بالفعل فى حياة خرجت عن خطتها العادية، والاتصال الحر البعيد عن الكلفة (التميز الاجتماعى والأدوار) حيث يتم الربط بين المقدس والمدنس، والسامى والوضيع، والعظيم والتافه والحكيم والبليد فى **شكل تمثيلى توفيقى ذى طبيعة شعائرية طقسية.**

أولاً : العناصر الروحية «الولى وكراماته»

على زين العابدين بن الإمام الحسين حفيد رسول الله صلى الله عليه وسلم بن الحسين جده على بن أبى طالب وجدته فاطمة الزهراء من «آل بيت» رسول الله صلى الله عليه وسلم وعمته السيدة زينب رئيسة الديوان وهو جد الأشراف (سلالة رسول الله فى مصر).

ا - يقول فريد حجاج :

سيدى على وأحباب سيدى على

وزوار سيدى على

سيدى على

مدد مدد مدد مدد

يا جد الأشراف

مدد يا زينهم

أنت اللى زاينهم

ياجد الأشراف.

ب - ويقول الشيخ موسى إسماعيل:

دخلت سيدنا الحسين

المسك فاح منى

المسك فاح منه

منى

شم الروائح زكيه

ريحة منه

هو اللى قال النبى

سيدنا النبى

الحسين منى وأنا وأنا

وأنا منه

.....

واللى مهوش معتقد

أنا برئ منه

واللى خدم يتخدم

اعطوا له كشاف

يشوف منه

سيدى على زين العابدين

منه

باب الدخول

كل الدخول منه

وما يتمضى جواب

إلا إذا كانت الامضاء

منه

أصل المدد منه

ولا يصح فى الكون ولى

إلا إذا كانت

نسخته منه.

الله الله الله يا كرام يا آل البيت

يا كرام يا آل البيت

مولانا سيدنا الحسين

جـ - ويقول الشيخ فريد :

تبارك الله فى علياء عزته

تجلى الله فى علياء عزته

وليس الوجد يحميلى شىء

يشبه روحى

لا كون يحصره

لا عقل يدريه

حضرت جميع الورى بكل قدرتها

وليس يدروا معنى من معانيه

على الباب يا زينهم

بابا يا بطل

حضروا

بحبك يا على

ياسيدى على

زينهم يا زينهم

يا ابن مولانا

منسب يا على

يا سيدى على

يا طبيب المبالى

على الباب يا على

الحب الحب

يا ابن مولانا.

د - ويقول :

والكل طالب مدد

فى الحب غرقان فيه

بركات ونفحات

على الفقراء والمساكين

قادر يا رب العباد تبدل عسير بيسير

الكل عندك سواء

مفيش غنى وفقير

ياما التراب لم ناس

الباشا جنب خفير

كله عظم

ولا على الكفن دبابير

الفرق بين ده وده

الفرد عنده ضمير

يارب مهما أشكرك أنا عاجز عن التعبير

وفى كل شىء أذكرك ألقاك عظيم وكبير

يا واحد

يا فرد

يا صمد

بتحل كل عسير

ويقول أحمد الجرن :

«من كرامات سيدى على الأخلاق : بر الوالدين فقد كان لا يأكل مع أمه. يخاف أن تسبقه يداه إلى ما تشتهيه أمه. وإذا سبه أحد كان يبتسم ويضحك ويدعو له. وعند مماته وجد على جسمه وعلى كتفه علامات، فعرف أنه كان يقوم فى الليل ويحمل على كتفه ما يقرب من إطعام ٥٠٠ أسرة يوميًا من غير ما الناس تعرف إلى أن مات».

وأهمية سيدى على كـ «ولى» ترجع إلى موقعه من «آل بيت» رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو ما تؤكده أقوال الحضور والزوار، ويضاف إلى ذلك أنه جد كل الأشراف وكل تقى، وأن عهد الطريق منه لأنه امتداد للنبى وأنه طبيب المبالى وبخاصة الحب وطبيب الفقراء والمساكين، وأيضًا هو مدرسة وكلية لتعلم الحب والهوى والأحوال (أى احترام حالات المجذوب).

ثانيًا : تعاليم الحضرة

لا ترتبط حضرة على زين العابدين سواء فى الديوان أو الخارج (خارج المسجد) بأية طريقة صوفية. ولا يوجد «عهد» من أسس الطرق الصوفية، بل الخدمة قائمة على الذكر والطعام وعلى الرغم من ذلك هناك التنبيه على المحافظة على عهد المحبة لـ «آل البيت».

* اللى أنت غاوى المدد

حافظ على عهدك

يا تمشى فى طريقك عدل يا تسيب الطريق

لأهله

* يا مسلكه العهد لأولادك

يا سيدة زينب

يا مسلكه العهد لأولادك

وسقياهم كمان الشهد

ومعلماهم على الذكر والعبادات

* ونموذج ب فى أولاً.

وأهمية أن تكون المرأة طاهرة وبخاصة أن الحضرة مختلطة:

* يا طاهرة

ست يا طاهرة

يا زينب ست يا طاهرة

يا نفيسة ست يا طاهرة

يا نبوية ست يا طاهرة

يا رابعة ست يا طاهرة

يا سكينه ست يا طاهرة

يا عائشة ست يا طاهرة

قلبى حبك يا طاهرة

قلبى حبك يا طاهرة

احنا العشاق

واقفين على الباب

وبر الوالدين وأهمية الأم حيث ترتبط الأم بالسيدة زينب لكونها «ماما»والأب «بابا» بـ «ولى النعم سيدى الحسين» وأهمية الأخلاق الكريمة والأمانة والمعاملات الحنونة وبخاصة وصف السيدة فاطمة النبوية أخت على زين العابدين بأنها أم الحنان والتأكيد على أهمية الأسرة من خلال التوازى بين «آل البيت» ودور كل فرد فى الأسرة من الأب والأم والخال والعم وأهمية العلم من نفيسة العلوم وسيدى جلال المسمى ببحر العلوم والفرغل مجمع الأرواح وحامى الصعيد (قمر الصعيد) والدسوقى والبدوى ولكل دوره، والتذكرة بأولياء الله الصالحين حيث إن الطريق هو طريق الولاية، فالمحافظة على العهد تؤدى إلى الكشف والكشف يؤدى إلى الولاية ويصبح المحب وليًا. ويرى أحمد الجرن أن أهل البيت أرقى من أى وصف. وهم حماة مصر والثروة الموجودة فى مصر وعلامات مميزة لها. وهم مزار وخير من اللجوء إلى أماكن أخرى.

ثالثًا : الماديات

١ ـ النذور وبخاصة بعد شفاء المريض والنجاح الدراسى إما أموال توضع فى صندوق النذور أو فول وعيش أو ملبس أو بعض المخبوزات، وأيضاً عيش ولحمة، بالإضافة إلى المطابخ التى فى الأحواش الأسبوعية (الكفتة / الكرشة).

٢ ـ الآلات الموسيقية : السلامية والطبلة والمزهر ثلاث آلات أساسية فى الفرق التى تؤدى من المغرب إلى العشاء، ومن العشاء إلى قبيل منتصف الليل، ويضاف إليهم فى بعض السهرات الكمان أو العود أو الناى أو الرق. وتجلس الفرقة فى الديوان بجوار باب الخدمة.

٣ ـ الأزياء : لا توجد أزياء خاصة بالحضرة، ولكن يوجد بعض الدراويش ومعظمهم من دراويش السيدة زينب، أيضًا فى فاطمة النبوية يوم الإثنين والأحد يذهبون إلى السيدة نفيسة، وقد حضرت مرة مناقشة بين اثنين منهم للاتفاق على الذهاب إلى مولد المرسى بالإسكندرية بعد انتهاء حضرة فاطمة النبوية يوم الإثنين.

٤ – الألوان : الأخضر والأسود هما ما يسودان من ألوان فى المكان سواء فى عناوين الخدمات أو السجاد فى المصلى الرجالى والنسائى أو فى دهان الأبواب، وأيضًا كسوة الضريح والأسود فى اليفط.

نصوص من الإنشاد الدينى :

حمدى القناوى : ٣٢ سنة موظف

* مدد مدد

يا سيدنا الحسين

مدد

يا سيدة زينب

مدد

مدد مدد

يا كوكب بين الكوكبين

نبينا المختار حى فى روضته

يسمع كل من صلى عليه وسلم

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

يا فوز من حضر

وجالس الأمراء

صاحب الذكرى ناظرة

مدوا العطاء لله

مدد يا أمير المؤمنين

مدد يا أبو زين العابدين

مدد يا ابن بنت رسول الله

شُفْتِ الهادى فى النوم

نزلت دموعى عوم

حبيبى أنا المحروم

جيت فى حب رسول الله
مدد يا أمير المؤمنين
مدد يا أبو زين العابدين
مدد يا ابن بنت رسول الله
وإيه العمل يا أحمد
يوم طلعت المشهد
كل الأنبياء تشهد
إنك رسول الله
مدد يا أمير المؤمنين
مدد يا أبو زين العابدين
مددد يا ابن بنت رسول الله
ضحك النبى تبسم
على .. الإسلام
مدد يا أمير المؤمنين
مدد يا أبو زين العابدين
.مدد يا ابن بنت رسول الله
جيناكم جيناكم
طلبنا رضاكم
جيناكم جيناكم
طلبنا رضاكم
لولا رضى الله عليكم
ما كنا جيناكم
مدد يا أمير المؤمنين
مدد يا أبو زين العابدين
مدد يا ابن بنت رسول الله
* يا باب المدينة يا أصل الكرم
وضعتك الشريفة
فى البيت والحرم
أول ريق بلعته ريق المصطفى

أول ريق شربته ريق المصطفى
الباب الحقيقة والسفر الشفا
محمد نبينا عليه السلام
يا باب المدينة يا أصل الكرم
وضعتك الشريفة
فى البيت والحرم
تزوج على بـ هالزهراء
وعقد قرانه جاء من السماء
وعقد قرانه آتى من السماء
لينجبا لنا العلم
الحسن والحسين وزينب
وسيدى على زين العابدين
يا باب المدينة يا أصل الكرم
وضعتك الشريفة
فى البيت والحرم
جيناكم زواره
يا آل الرسول
جيناكم أحباب
يا عطر النبى
جينا فى حماكم
يا عطر فى ابريق
وجل علينا علينا النبى
يا باب المدينة يا أصل الكرم
وضعتك الشريفة
فى البيت والحرم
الله الله الله

الشيخ موسى اسماعيل، ضرير، ٥٤ سنة، مداح النبى

سيدى رسول الله
سيدى يا رسول الله

حبيبى حبيبى

حبيبى سيدنا النبى

واللى يلوذ برحابكم دائماً منصور

أصل الكبينه النبى

هو أساس النور

(التعبان يصلى على النبى، واللى غضبان يصلى على النبى، واللى عنده مشكلة يصلى على النبى).

حبيبى حبيبى حبيبى

سيدنا النبى

أصل الكبينة النبى

اللى معاه الشوق

يتفرج على أهل الشوق

واللى بلا شوق يشترى له شوق

أصل النبى قنطرة للكرم والذوق

اللى خدم ينخدم نصبوا له

الكرسى فوق

أصل المدد مش عدد

أصل المدد من فوق

مفيش حداكم بكش

إذ كنت سكران فوق

يا يا يا

سيدة زينب

يا رئيسة الدواوين

يا مغيثة يا حسيبة

يا مشيرة يا أنيسة

الناس بـ توب دائماً على إيدك

يا بنت سيدنا النبى

يا مشرفة الستات

يا عترة المصطفى

يا منبع النفحات

يا سيدة زينب

يا مسلكه العهد لأولادك

وسقياهم كمان الشهد

ومعلماهم على الذكر والعبادات

يا ست يا سيدة

يا كريمة يا جيدة

يا ست يا مفرفشة

الروح

ومنعشة

النظرة منك تخلى

اللى انكسر يسلم

وتصبح الخادمين

أسياد

سر الوجود يا محمد

اللى معاه الله

اللى معاه الله

يقضى طول حياته سيد

يعيش فى مدد الكريم

أصله مدد مش عدد

أصل المدد توحيد

اللى يعيش بالأمانة

رأس ماله يزيد

\وإن انطفى ملكه

يلاقى شمع أنسه يقيد

أصلى التجلى النبى

واللى تحبه الرئيسه

... كل شمعة فى إيد

أصل التجلى النبى

بحب كل «آل البيت»
ومعدش الخلاص بالايد
يا ست يا اللى مقامك نور وحلاوة
كريمة يا اللى مقامك نور وحلاوة
داخل مقامك مفيش حر وطراوه
واللى تحبيه يزيد رفعه وغلاوه
كم عليل فى مقامك اداوه
واللى يزورك واللى يزورك
يـ بطل لعب وشقاوه
زينة القلوب يا محمد
زينة القلوب
واللى خدم ع القدم
سيدى بيت الطبيب فين
مولانا سيدى على
يا زين العابدين
عشاق ومجاريح
بيت الطبيب فين
عاوزينه
اللى خدم ع القدم
أهل البيت مـ نسبينه
اسمع كلام جد
اهل سلك عارفينه
اللى يحب النبى
يحافظ على دينه
(حزين يا اللى ما تصلى على النبى)
أصل التجلى النبى
زينة القلوب يا محمد
سيدى على
يا زين العابدين.

الشيخ حسن السنوسى، ٤٢ سنة، مداح

يا كريمة
عالية المقام   بنت الإمام
سيدة زينب
يا بنت البتول   يا ماما
يا كريمة
يا اللى مقامك   حلو ومنور
ست يا طاهرة   ست ياطاهرة
يا ست دحنا   جيناك
أم الحنان يا نبوية
بنت الحسين   يا نبوية
احنا العشاق
واقفين على الباب
ست يا طاهرة   ست يا طاهرة
سيدى على
اسقى العطشان
اسقى العاشق والحيران
اسقى العاشق والعيان
اسقى المغرم والعيان
سيدى على
على الباب   على الباب
يا ابن الحسين
جد الأشراف
ست يا طاهرة
ست يا طاهرة
ماما   ماما   يا كريمة
وصى علينا طه نبينا
يوم القيامة يشفع لينا
على الباب

زين العابدين
اذكر يا قلبى   مادام حبيت
اذكر يا قلبى مادام حبيت
سيدى على وآل البيت
لاموا علىَّ وقالوا حبيت
لاموا علىَّ وقالوا مجنون
وأنا عليل ولا فىَّ جنون
والمجانين همه العقلين
والعقلين همه المجانين
على الباب
سيدنا الحسين
زين العابدين
ست يا طاهرة
ست يا طاهرة
الشيخ : فريد حجاج:
سيدى على وأحباب سيدى على
على بابك سيدى على
أنا المجروح
مجروح بذكر الجلاله
قالت الرئيسة :
احنا كده
من حبنا نبتليه
ونسقيه كاس المرار
وبعد المرار نحليه
يا واخد العهد أوع تفرط فيه
دا العهد غالى
دا العهد غالى
ومرسومة الجلاله فيه
ليت الذى بينى وبينك عامر
وبينى وبين العالمين خراب

سيدى على
زين العابدين
زينهم يا زينهم
أنت اللى زاينهم
على الباب   على الباب
زين العابدين
واقفين على الباب
يا ابن مولانا
سيد الشهداء
شهيد كربلاء
صابر صابر
صابر
على الوعد صابر يا أبو زين العابدين
فاطمة يا نبوية
فرغل يا فرغل
مجمع الأرواح
يا قمر الصعيد
يا سيدى جلال
يا بحر العلوم
الحب مش قوة
الحب من جوه
على يا على
دى محكمة باطنية
مدرسة وكلية
أصل الطريق محكمة
والحب ماله رد
على الباب يا زين الباب
الشوق   الشوق   الشوق
الحب   الحب   الحب
توعدنا نشاهد المختار

اكتبها واسعدنا
يا زين الأحباب
على الباب أنا الباب
قلبي المتيم داب
مساكين على الأبواب
بيقبلوا الاعتاب
يا زين الأحباب
أبوك للاسم اختار
على اسم أسد جبار
على من على
على من على
زين زين زين
لو كانت الـ آه تريح بس من حالي
لـ كنت أقول
آه
يا سيدي على
أنا عاشق ومرتاح
تلومني ليه يا خالي
خليك في حالك
وسيب العليل في حاله
أنا اللي كنت ألوم على
اللي ابتلي
أصبحت في حالي
افتح لنا الأبواب
خلينا على حالنا
يا رب يا تواب
عاصي وكلي ذنوب
افتح لنا الأبواب
خلينا على حالنا

الشوق الشوق الشوق
ليت الذي بيني وبينك عامر
وبيني وبين العالمين خراب

ثم يذكر :

يا سيدي بيومي، فرغل، جلال، أبو حسيبه، عبد الرحيم القناوي، أبو الحسن الشاذلي، أبو المعاطي، الليثي، نفيسة العلوم...

على شط الحب
ظهر الهوى وح طب
انزل معايا
لا إله الا الله
لا معبود سواه
في الحال تلقينا
انده علينا
في الحال تلقينا
لا إله إلا الله
ثقيلة على الميزان
خفيفة على اللسان
قولها وتعالى
في الحال جوانا
على باب سيدي على
موجوده على بابه
بتشفي أحبابه
الورد والياسمين
والفل والريحين
بحبك يا على
مشتاق يا على
محاسبيك يا على
يا بن مولانا
يا جد الأشراف

(استرها علينا يا رب) ٣ مرات

يا رب يا رب يا رب

يا رب يا رب يا رب

مقابلة مع الشيخ أحمد الجرن

أحمد سيد الجرن السن ٤٥ سنة

المؤهل: إعدادية قديمة ١٩٦٨ متزوج وله ٥ أولاد

يعمل بالتجارة.

خدمة سيدى على زين العابدين جد كل تقى قائمة على إطعام الطعام على نفقة الحاج سيد الجرن وأولاده ومريدين سيدى على من أهل الحى وخارجه.

وتقوم بالإشراف على حلقة الذكر كل أسبوع، الذكر الصوفى بعيداً عن الدجل والشعوذة، وهى تختلف عن الخدمات الأخرى فى الخارج (خارج المسجد) والتى تقوم على جمع الأموال بطرق شاذة وخاصة وتقيم حلقات ذكر تشبه الزار.

احنا حضرنا مشايخ قائمون على الزهد والعبادة وليس فى حياتهم إلا القرآن الكريم والطاعة والأخوة فى سبيل الله. والتصوف ليس شعارات، هو سلاح المؤمن بعيداً عن مقامات الدنيا.

وليس للمتصوف شيخ يلجأ إليه. إن التصوف من الله عز وجل وهو يجمع شمل المسلمين فى أبسط أحوالهم وليس له دخل بالفقر والغنى، فالخدمات ما هى إلا لإطعام الطعام وشرب الشراب والإعداد للذكر، وفى مدخل المسجد يطعمون التمر بعد الذكر أو الحلويات، فهى أبسط صور الروح والوجدان.

هذه الخدمة تأسست ١٩٢٨ أيام المرحوم الشيخ إمام الجرن وبعده الشيخ سيد الجرن وبعده أحمد الجرن وهم يقيمون على المصاريف قدر استطاعتهم وأنا كنت فى الجيش ١٩٧٣ وحاولت أن آخذ عهداً من الشيخ عبده البرهامى وهو شيخ الطريقة البرهامية. فقال لى إنك من سيدى على زين العابدين... أقوى سلاح للمسلم القرآن إنه يجمع شمل القديم والحديث، كل شئ موجود فى القرآن والسنة المشرفة وليس للإنسان أن يأخذ عهداً من أحد أو يعطى لأحد عهداً.

سيدى على زين العابدين كان يقوم الليل يصلى ويتعبد ما يقرب من ألف ركعة وفى رواية أخرى ٤٠٠ ركعة فسمى زين العابدين والزاهد والساجد وكان باراً بوالدته لا يأكل معها يخاف أن تسبقه يداه إلى ما تشتهيه أمه، وكان صاحب أخلاق رفيعة لا يسب من آذاه ويبتسم ويضحك ويدعو له.

ونطالب الدولة بالعناية بالخدمات، لأن فيه ناس كبيرة بتعمل خدمات منهم حسين الشافعى والشيخ الشعراوى وغيرهم ونطالبهم أيضًا بتنقية هذه الخدمات ونحن نحارب الأخطاء ونحاول تجميع العائلات داخل المسجد فى هذا الديوان ففى الخارج شيء يشبه الأزبكية فى أيام زمان ونطالب جهات الأمن محاربة هذه الأشياء.

دور الجزارين من أهل الحى يظهر فى المولد مع الطرق الصوفية الذين يحضرون من كل قرى مصر.

بالنسبة لكرامات سيدى على، ترتبط بعطفه على الفقراء والمساكين ففى يوم مماته وجد على جسمه علامات. فتعرفوا فيما بعد أنه كان يقوم الليل ويحمل على كتفه ما يقرب من إطعام ٥٠٠ أسرة ويفعل ذلك كل ليلة. وزيارة أهل البيت مع صفاء القلب بنية صافية يجاب لها والشفاء بأمر الله. وأهل البيت أرقى من جميع هذه الأشياء وهم فى مصر، حماة مصر وثروة موجودة مثل الأهرامات والبرج واللجوء إليهم أكثر فائدة وأثمن من اللجوء إلى أى مكان آخر.

رفض الشيخ محمد عاشور الحوار مع الباحث وهو المسئول عن خدمة خارج المسجد بسبب ما نشرته بعض الجرائد عن نصبته للشاى واتهامها بأنها فساد ناتج عن الاختلاط. هذا ما أكده سعيد أحد العاملين فى النصبة وعصام الذى يعد الكفتة فى خدمة محمد عاشور ورفض عصام ذكر اسمه وتحدث معى عن الشيخ محمد عاشور وفك الأعمال ومساعدة الفقراء وعلاج الأمراض وقد قابل الباحث بعض نساء فلاحات فى الحضرة خارج المسجد معهن امرأة مريضة دخلت حلقة الذكر وأصيبت بحالة هيسيرية: صراخ وبكاء...

وهذه الحالات تتكرر فى الداخل والخارج.

*** الشيخ عزت الجيزاوى صاحب مخبز ٤٧ سنة متزوج ويعمل سمساراً للعقارات والشقق**

طلب من الباحث أن يعطيه «عهد» ونبهه بأن ليس له شأن بالأحوال والكل أخوة وكل واحد له حال. ولا داعى للوم أى

مـبـتلى. فكل إنسان فى سـوقـه والدراويش دول أوليـاء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون.

واترك الأمر لله.

فالإنسان عليه إقامة الشريعة. أما أصحاب الحقيقة فلا داعى للخوض معهم. فهم أصحاب الكشوف والفتح - اللهم افتح لنا الأبواب - وهم عشاق آل البيت. ومنهم أشراف ينتمون إلى سلالة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وفى آخـر حـوارى مـعـه قـال لى ربنا ح يوفـقك؛ لأنك لا تكذب وقلت إنك بتذاكر وإن شاء الله ناجح.

تعرض الباحث إلى كثير من المشاجرات. وكاد يفتك به الشيخ محمد عاشور عندما وجد فى يده كاميرا. بالإضافة إلى الأسئلة حول جـهاز التسجيل والبعض تصور الطالب من رجال الصـحـافـة وآخـرين ظنوا أنه من الأمن والبـعض امتنع عن الحـديث مع الطالب لأن هذه الأمـور من الأسـرار ويجب المحافظة عليها حتى لا يزول الكشف أو الفتح إلا أن الباحث أصبح وجهًا معروفًا فى المكان، وهذا الأمر استغرق وقتًا وهو ما يقرب من ستة شهور.

المراجع :

١ - د. **أحمد أبو زيد** : «التراث الشعبى ترجمة اثنوجرافية ذاتية للمجتمع»، مجلة «التراث الشعبى»، بغداد، العدد الأول، شتاء ١٩٨٧، ص ١١٨، ١١٩.

٢ - **سليمان جميل** : الإنشاد فى الحضرة الصوفية؛ وفقاً للطريقة الحامدية الشاذلية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٣٣.

٣ - **محمد محمود عبدالله**: الحضرة، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤، ص١٨، ١٩.

٤ - **صفوت كمال**: «دراسة الإبداع الشعبى»، مجلة «الفنون الشعبية، القاهرة»، العدد ٤٥ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤، ص٧.

٥ - السابق نفسه، ص ٧.

٦ - السابق نفسه، ص٧.

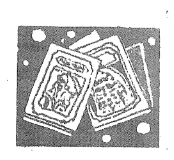




مقتطفان من رسم تحت الزجاج ،
للفنان الشعبى حمودة متولى (الشهير
بشرشر الوحيد) بمركز امبابة .
القاهرة . مقتنيات مجموعة المتحف -
الإثنولوجى ، الجمعية الجغرافية
المصرية ، القاهرة .







وحدة تاريخ مصر

تـأليـف: محمد العزب موسى
عرض وتقديم: تـوفـيـق حنـا

يعتبر هذا الكتاب «وحدة تاريخ مصر» - فيما أرى - من أهم وأخطر الكتب التى تؤكد وتؤيد قضية وحدة تاريخ مصر ... ولعل هذا الكتاب هو أهم هذه الكتب جميعاً.. من وجهة نظرى .. وهذا هو الذى دعا الصديق الراحل أحمد رشدى صالح إلى الدعوة إلى إعادة نشر هذا الكتاب فى مصر بعد أن نشرت طبعته الأولى فى لبنان عام ١٩٧٢ كما يقرر الناشر على غلاف الكتاب.

يقول الناشر سمير أبو داؤود - المركز العربى للصحافة أهلا - : «عندما ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى بيروت عام ١٩٧٢ كتب المرحوم رشدى صالح فى يومياته بالأخبار يطالب بإعادة نشره فوراً فى مصر، وقال رشدى صالح : «إن هذا الكتاب يدعو إلى إعادة النظر فى التفسيرات الظالمة لتاريخ مصر، وأن تصويب هذه الأفكار الظالمة موقف يخدم فكرة إعادة كتابة التاريخ ...».

وهذا الكتاب ثمرة من ثمرات البحث عن الذات خلال مرحلة ما بين حربى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ فى وقت سادت فيه بلبلة شديدة حول شخصية مصر وقوميتها وتاريخها. ويستهل المؤلف حديثه عن «القضية والمنهج» بهذه الافتتاحية وكأنها الضربات الأولى فى سيمفونية مصر التاريخية «مصر دائماً هى الفصل الأول فى كتب التاريخ».

وبعد حديث سريع عن فترة ما قبل التاريخ ينتقل المؤلف إلى المسرح الأول للحضارة .. حضارة الإنسان.. إلى وادى النيل، حيث تعلم الإنسان لأول مرة الزراعة والكتابة والتفكير، ووصل الإنسان المصرى إلى قمة حضارية لاتدانيها قمة أخرى فى التاريخ القديم.

ويحدثنا المؤلف عن هذا الشعب المصرى بتاريخه العملاق: «وإذا افترضنا جدلاً - حالياً على الأقل - أن الشعب الذى يسكن مدن مصر وقراها فى القرن العشرين هو امتداد على نحو ما للشعب الذى سكن هذه الديار دون انقطاع منذ فجر التاريخ لكان لنا أن نعتبر هذا الشعب معجزة حقيقية لم يجد الزمن

مثلها، ولا نظير لها فى سجل البشرية، فهو صاحب أقدم تاريخ حافل يضرب فى أعماق الزمن عدة آلاف من السنين قبل التاريخ المكتوب ، ثم واكب سير الحضارة البشرية منذ فجرها الأول حتى العصر الحديث»، ثم يسجل المؤلف هذه الحقيقة فى أسف حزين وفى سخرية أليمة «ولكن ـ وهذه إحدى التناقضات الكبرى فى مصر ـ ليس هناك شعب فى العالم يجهل تاريخه كالشعب المصرى» ثم يتساءل محمد العزب موسى، بعد أن يستعرض لنا مدى اهتمام كل البلاد الأخرى بتاريخها، وبكل مايتصل بهذا التاريخ، وبعد أن يقرر عدم مبالاة الإنسان المصرى ـ إنسانًا عاديًا أو مثقفًا ـ بتاريخه يتساءل «هل يمكن أن يكون الشعب المصرى رغم أنه صاحب أقدم تاريخ ليست له ذاكرة تاريخية؟» وأتذكر هنا عبارة نجيب محفوظ فى رواية «أولاد حارتنا»: «ولكن آفة حارتنا النسيان» .. ويحاول المؤلف أن يفسر لنا أسباب هذا الإهمال وعدم المبالاة «لعل هذه الظاهرة إحدى تركات عصور الجهل والظلام والاستعباد، التى تخلصنا منها بالأمس القريب» . ويدافع المؤلف عن ذاكرة الشعب المصرى معتمداً على هذا التراث الضخم من المأثورات الشعبية وهذه الألوان من الفنون الشعبية وهذه الحواديت والأمثال والألفاظ وغيرها مما يحتويه الفولكلور المصرى : «ذاكرة الشعب المصرى ليست أضعف من ذاكرة غيره من الشعوب، وبالرغم من أنه شعب زراعى أساسًا ـ والمجتمعات الزراعية تهتم بالطبيعة أساسًا لا التاريخ ـ إلا أنه لا ينسى بسهولة، ولا تزال تعيش فى وجدانه رواسب وذكريات قديمة لا حصر لها، يتناقلها شفاهة جيلاً بعد جيل، ولن نجد قرية مصرية ليست لها ذكريات تحتفل بمناسباتها عامًا بعد عام، وإن مجرد بقاء الملاحم والسير والقصص الشعبية حيّة بين المصريين مئات السنين يرفع فى حد ذاته أى مطعن عليهم بضعف الذاكرة» ويستأنف المؤلف دفاعه عن الشعب المصرى، معبراً عن صدق إيمانه بهذا الشعب المجيد وعن عمق انتمائه إليه: «ليس صحيحًا أن الشعب المصرى ـ أو أى شعب آخر ـ عاش خارج التاريخ، فالشعب دائمًا هو صانع التاريخ، والحكّام والقواد والحكماء والنبلاء لايعملون فى فراغ، بل هم يتصدرون حقًا أو باطلاً، عدلا أو ظلمًا، حركة الجماهير. والشعب المصرى ، بأبنائه من ملايين الفلاحين والحرفيين والمثقفين فى مختلف العصور، هو الذى شيد الأهرامات العظيمة التى استقرت فيها أجساد الفراعنة، وهو الذى أخرج بدائع الفن القديم التى نسبها الحكام لأنفسهم، وهو الذى خاض الحروب وتحمل المحن وقاوم الزمن» . ويقرر المؤلف أخيراً فى جلاء ووضوح وحسم «أنه لم يكن أبداً خارج التاريخ، بل كان دائماً فى معمعة التاريخ» .

ويحدثنا المؤلف الذى انتهى من كتابه عن «وحدة تاريخ مصر» فى بداية السبعينيات عن المولد العلمى للإحساس بالتاريخ وبالدراسات التاريخية لدى الشعب المصرى: «نشاهد منذ نصف قرن على الأقل، أى منذ بداية النهضة الفكرية الحديثة بعد ثورة ١٩ ، اهتمامًا كبيراً بالدراسات التاريخية وبالمعالم الأثرية على السواء .. لقد ولدت لدى الشعب المصرى حاسة الإحساس بالتاريخ» .

ولكن المؤرخين انقسموا فى دراسة تاريخ مصر إلى مدرستين رئيسيتين .. وأنا لا أجد مبرراً علمياً واضحًا لهذا الانقسام أو هذا الاختلاف .. يقول المؤلف: «هناك مدرستان رئيسيتان، إحداهما تؤكد فكرة استمرارية مصر، وتتطرف أحيانًا إلى حد الزعم بأن مصر الحديثة لاتزال فرعونية جوهراً، وأن كل ما طرأ عليها من تغييرات لم يمس سوى القشور. والثانية تؤيد فكرة تنوع مصر، وتتطرف أحياناً إلى حد الزعم بأن مصر العربية الإسلامية، أو على الأقل مصر الحديثة منبتة الصلة بما قبلها، وليس هناك بالتالى إطار واحد للتاريخ المصرى، وليست هناك علاقة ما بين المصريين المحدثين والمصريين القدامى، الذين هم مجرد أمة بائدة من الوثنيين» والمؤلف يقف موقف الحكم بين هاتين المدرستين ويحاول أن يفسر لنا أسباب هذا الخلاف أو هذا الاختلاف: «السبب الأول طول التاريخ المصرى وتنوعه وتوزعه بين ثلاث أو أربع حضارات مستقلة هى الفرعونية والهللينية والبيزنطية والإسلامية بحيث أصبحت لا تربطه فى الظاهر وحدة واحدة» . ولعل المؤلف لم يذكر لنا مصر القبطية ووضع بدلا منها مصر الهللينية والبيزنطية متمشياً مع وجهة النظر السائدة فى كتابة تاريخ مصر وبخاصة وجهة النظر الأوروبية أو الأجنبيـة ، وتأثر بعض المؤرخين المصريين بها .. ويستأنف المؤلف حديثه عن أسباب الخلاف بين المدرستين .. «والسبب الثانى أن التاريخ المصرى لم يدرس بعد دراسة تحليلية تشريحية تنظر إليه ككل، وتحاول أن تبحث فى أغواره عن خيط عام يربط بين مراحله وأجزائه» .

والمؤلف، فى موضوعية علمية، يستثنى من هذه الدراسات الجزئية التى تهتم بعصر واحد هذه الكتب والدراسات:

١ ـ تكوين مصر، لمحمد شفيق غربال.

٢ ـ «سندباد مصرى» لحسين فوزى.

٣ ـ «شخصية مصر» لجمال حمدان.

٤ ـ «مصر ورسالتها» لحسين مؤنس.

٥ ـ «دور مصر الحضارى» لفؤاد شبل.

٦ ـ «فى أصول المسألة المصرية» لصبحى وحيدة.

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى السبب الثالث:

«والسبب الثالث هو تصور وجود تعارض بين القومية والتاريخ»، ويقول أخيراً إن «التاريخ المصرى دوحة هائلة متماسكة الحلقات، تضرب بجذورها فى أعماق الزمن»، وبهذه الكلمات يؤكد المؤلف وحدة تاريخ مصر .. وهو العنوان الذى اختاره لكتابه .. ويوضح لنا المؤلف موقفه ووجهة نظره لتاريخ مصر وللشخصية المصرية .. «لقد أخذت تتبلور النظرة السليمة للتاريخ المصرى والشخصية المصرية .. إنها نظرة لا تبتر الماضى ولا تعتبره فى نفس الوقت عبئاً على الحاضر، أو قيداً جامداً عليه، إنها تركز على الحاضر، ولكنها تتسع للماضى، وتبحث فيه عن جذور الحاضر والمستقبل .. إنها صيغة خلاصتها وحدة واستمرارية التاريخ المصرى، مع الإقرار بعدم جموده أو ركوده».

ويقول محمد العزب موسى محدداً هدفه وغايته من تأليف هذا الكتاب: «وهذا الكتاب محاولة للبحث عن خيط عام يربط مراحل التاريخ المصرى، ويبرهن على أنه تاريخ شعب واحد لا شعوب متعددة».

ولكن لماذا هذا الانقطاع النفسى بين المصريين وتاريخهم؟ يحاول المؤرخ المصرى أن يجد الإجابة على هذا السؤال أو هذا التساؤل: «يرجع هذا الانقطاع النفسى إلى أربعة أسباب رئيسية هى:

١ ـ الصراع بين المسيحية والوثنية فى العصر القبطى وما أدى إليه من فصم وجدان المصريين الأقباط عن تاريخ أجدادهم المباشرين.

٢ ـ موجة العالمية التى شارك فيها المصريون خلال ثلاث حقب متوالية وهى الهللينية والمسيحية والإسلامية.

٣ ـ تعريب مصر ودخولها نهائيًا فى حوزة العروبة والإسلام مما أعطاها مقومات جديدة من لغة وعقيدة وانتماء قومى وحضارى.

٤ ـ تلك المحن التى تعرض لها المصريون فى مختلف مراحل تاريخهم».

ولكنه يعود ويتساءل مرة أخرى، وكأنه يحاول أن ينفى وجود هذا الانقطاع النفسى رغم هذه الأسباب: «هل معنى ذلك أن ثمة انقطاعًا فعليًا فى تاريخ مصر، ولست أقصد بالطبع التاريخ الرسمى للحكام ... ولكننى أقصد تاريخ الوجود الفعلى للشعب المصرى فى مجموعه، من هذه الزاوية سوف نجد أن تاريخ المصريين مستمر بلا انقطاع، بل إن كل مرحلة من هذا التاريخ بما فيها المرحلة الإسلامية العربية لها جذورها فى المراحل السابقة ولها تأثيراتها فى المراحل التالية».

وهنا أحب أن أوجه أنظار المسئولين عن التربية والتعليم والثقافة إلى كتب التاريخ فى المدارس وفى الجامعات وما تحويه من أخطاء تاريخية. وأكاد أقول إنها خطايا .. لأنها تتصل بالكيان المصرى .. فرداً ومجتمعاً.

ويقول المؤلف فى نهاية مقدمته الشاملة: «عندما نتجاوز مرحلة الظلام العثمانى إلى مطلع العصر الحديث فى القرن التاسع عشر، يبدأ المصريون فى تلمس تاريخهم والشعور بقوميتهم، وهذه من أكبر علامات الصحوة، بغض النظر عن الصراع بين الاتجاهات الثلاثة التى تنازعتهم، ولاتزال حتى الآن ـ إلى حد ما ـ وهى الاتجاه الإسلامى والاتجاه الفرعونى والاتجاه العربى».

ويؤكد لنا المؤلف هذه الحقيقة التاريخية التى يقوم عليها بناء هذا الكتاب: «ومن المهم أن نؤكد منذ البداية أن النظرة إلى الماضى ليست معناها الرجعة أو الارتداد، ولا تتعارض مع الاهتمام بالحاضر والمستقبل، بل إن لم شمل تاريخنا والإحساس به يشعرنا بعمقنا التاريخى وأصالتنا الحضارية». وكأن المؤلف يريد أن ينفى وجود تعارض بين الأصالة والمعاصرة ..

وبعد ذلك ننتقل مع المؤلف إلى هذه الرحلة التاريخية الأسطورية من الآن حتى بداية تاريخنا المصرى تحت هذا العنوان «نظرة فى أعماق التاريخ»، ويقول فى مستهل هذه الرحلة فى الزمان: «إن نظرة فى أعماق التاريخ المصرى تكفى لأن تصيب المرء بالدوار .. لنأخذ مثلاً وحدة الألف عام، ونحاول أن نتوغل بها فى أعماق الماضى المصرى السحيق ..

فى المحطة الأولى ـ أى منذ ألف عام ـ سوف نشهد البدايات المبكرة لنشأة المجتمعات الغربية الحديثة، حين كانت

البيوت المالكة فى غرب أوروبا تجاهد لتثبيت أقدامها فى عصر هيمنة الكنيسة والإقطاع، وكانت القبائل السلافية والقوطية الشرقية تحط رحالها فى الأراضى الشاسعة بشرق أوروبا وهى لم تزل فى مرحلة البداوة الأولى، ولم تكن الحروب الصليبية قد بدأت بعد .. فى هذه المرحلة حين كانت أوروبا كلها تتخبط فى ظلام العصور الوسطى المبكرة، كانت مصر واحدة من أكبر مراكز الإشعاع فى الحضارة الإسلامية .... وكانت تضع اللبنات الأولى فى عاصمتها الحديثة - القاهرة - التى شيدها المعز لدين الله الفاطمى.

وفى المحطة الثانية - أى منذ ألفى عام - نشهد ذروة الامبراطورية الرومانية حين كان السلام الرومانى يفرض على ألسنة الرماح .. وسوف يحمل المسيح صليب آلامه فى طريق الجلجثة، وسيرفع أنصاره على أعواد الصلبان أو يلقون بين مخالب الوحوش، وكانت مصر حينئذ تدخل لتوها فى حكم روما، بعد أن دالت كدولة كبرى فى عهد البطالسة، ولكن عاصمتها الإسكندرية كانت - كمنارتها الشهيرة - لاتزال تشع النور فى حوض البحر المتوسط.

وفى المحطة الثالثة - أى فى بداية الألف الأولى قبل الميلاد - لم تكن حضارة الإغريق - وهى الأساس الرسمى للحضارة الغربية والعالمية المعاصرة - قد بدأت بعد، فلا يزال أمامنا قرنان على ظهور هوميروس وخمسة قرون على ظهور هيرودوت ومفكرى عصر بركليز ... وكانت مصر واحدة من أعظم دول العصر وأكثرها ثراء.

وفى المحطة الرابعة - أى فى الألف الثانى قبل الميلاد - نرى الحضارة السامية العريقة فى بدايتها الأولى ... إبراهيم أبو الأنبياء يخرج من بلدته أور فى جولة بالمنطقة تنتهى بزيارة مصر لمحاجاة كهنتها فى شئون العقيدة، وكانت مصر قد خرجت من قرون الظلام التى تلت انهيار الدولة القديمة، واستعادت مجدها فى عهد الدولة الوسطى التى واصلت سيرة الأجداد العظام، وشيّدت قصر التيه وأقامت الخزانات والسدود على النيل.

وفى المحطة الخامسة - أى فى الألف الثالث قبل الميلاد - لم تكن ثمة حضارة أخرى إلى جانب حضارة الدولة القديمة فى مصر سوى حضارة السومريين فى بلاد الرافدين وبعض المراكز الفينيقية المتناثرة ... وكانت مصر فى ذلك الوقت قد انتهت منذ قرنين أو ثلاثة قرون من تحقيق وحدتها الجغرافية والسياسية على يد مينا (حوالى ٣٢٠٠ ق.م)، واخترعت الكتابة والحساب لتدخل البشرية مرحلة التاريخ المكتوب، وسوف نراها عما قريب تشرع فى إقامة تلك المعجزات الإنشائية الهندسية الجبارة المسماة بالأهرام.

وفى المحطة السادسة - أى فى الألف الرابع قبل الميلاد - حين كانت البشرية ترسف فى قيود العصر الحجرى - كانت مراكز المدنية والحضارة منتشرة فى كل أنحاء الوادى، وكان كهنة رع وبتاح يرسون أسس المعارف والعقائد، وكان كهنة «أون» قد انتهوا منذ ثلاثة قرون من ملاحظة دورتى الشمس والشعرى اليمانية (سيروس)، ووضعوا نظام التقويم الشمسى، الذى لاتزال البشرية تسير عليه بتعديلات طفيفة.

وفى المحطة السابعة، وكذلك فى المحطة الثامنة - أى منذ خمسة أو ستة آلاف سنة قبل الميلاد - حين كان العصر الجليدى يغطى أوروبا، وكانت أفضل حالات الإنسان حضارة الصيد والتنقل الجماعى، كانت مصر بصحراواتها الحالية جنة فيحاء، تتخللها حقًا الوحوش والمستنقعات؛ ولكن يجد الإنسان المصرى، رغم ذلك، مجالاً للزراعة والاستقرار، وفيها عرف، لأول مرة، كيف يقاوم الطبيعة ويوقد النار ويزرع الحبوب ويستأنس الحيوان، ويصنع الأسلحة، ويقرأ صفحة السماء».

بعد الحديث عن بعض الشعوب القديمة بالمقارنة بتاريخ الشعب المصرى يسجل لنا محمد العزب موسى هذه الحقائق التى استخلصها من هذه المقارنات:

١ - الأولى: إن الحضارة المصرية هى أقدم الحضارات جميعاً، ولا تكاد تنافسها عراقة سوى الحضارة السومرية.

٢ - والثانية: إن الحضارة المصرية لم تكن الأقدم فحسب، بل الأكثر امتداداً من الناحية الزمنية.

٣ - والثالثة: إن معظم الكيانات البشرية القديمة لم تلبث أن تلاشت وذابت فى أقوام وكيانات بشرية أخرى، أما مصر فقد احتفظت إلى حد كبير بكيانها البشرى الخاص رغم التغيرات التى طرأت على شعبها من شتى النواحى الحضارية والنفسية والدينية، ولكنه ظل فى جوهره ولا سيما من الناحية الجنسية الشعب القديم نفسه الذى أنشأ تلك الحضارة المذهلة على ضفاف النيل منذ آلاف السنين».

ثم يختم رحلته فى أعماق الماضى .. تلك الرحلة التى تصيب القارئ بالدوار .. حقًا، بحديثه عن التقويم المصرى: «يعتقد كثير من المؤرخين الثقاة أن التقويم الشمسى المصرى قد وضع قرابة عام ٤٢٤١ ق.م، أى منذ أكثر من ٦٢٠٠ عام، أى أن تاريخ مصر الحضارى يبلغ ٦٢ (اثنين وستين) قرناً

... ونحن إذا طبقنا هذا التقويم بلا انقطاع على التاريخ المصرى جاز لنا أن نقول إن مينا وحّد القطرين عام ١٠٤١ بالتقويم المصرى، وإن خوفو بنى الهرم الأكبر فى عام ١٤٦١، وإن الدولة الوسطى بدأت حوالى عام ٢٢٤١، وإن الدولة الحديثة قامت عام ٢٦٨٥، وإن الفتح الفارسى حدث عام ٣٧١٥، وفتح الإسكندر عام ٣٩٠٩، والدخول تحت سيطرة روما عام ٤٢١١، والفتح العربى كان فى عام ٤٨٨١ (٦٤٠م)، وكان بناء القاهرة فى عام ٥٢١٠، والغزو العثمانى فى عام ٥٧٥٨، حملة نابليون فى عام ٦٠٣٩ وثورة ١٩ عام ٦١٦٠، وثورة يوليو فى عام ٦١٩٣، ونكون نحن الآن فى عام ٦٢٢٢ بالتقويم المصرى المستمر الذى يعادل ١٩٨٠ بالتقويم الميلادى (وقت صدور الطبعة الثانية من هذا الكتاب . ت.ح)

ونحن الآن بالتقويم المصرى فى عام ٦٢٤٠ (الذى يقابل ١٩٩٨م).

ولعل أهم ما جاء فى هذا الكتاب، والذى دفعنى إلى تقديمه فى مجلة «الفنون الشعبية» هو أن الفولكلور المصرى هو الخيط الذى يربط كل مراحل التاريخ فى وحدة واحدة .. وهذا حق .. يقول المؤلف : «هذه الهوات السحيقة التى تعترض مجرى التاريخ المصرى وما أدت إليه من انقطاعات نفسية لدى أبناء كل حقبة إزاء الحقب السابقة تثير مشكلة صعبة أمام القول بوحدة التاريخ ... غير أن المدقق فى تاريخ مصر لا يستطيع أن يقول رغم كل أسباب الانقطاع التاريخى والنفسى، ورغم تعثر الحضارات وتوالى العصور، بأن تاريخ مصر يتكون من مراحل منفصلة لا تربط بينها وشائج ما، بل إنه لخطأ علمى كبير الزعم بعدم وجود صلة بين مصر الفرعونية ومصر الهللينية ومصر الإسلامية ومصر الحديثة (لابد أن المؤلف يقصد بمصر الهللينية مصر القبطية . ت.ح.) ... إن ما يصلح بمثابة خيط عام للتاريخ المصرى ليست الاستمرارية الجنسية بالتحديد، وإنما استمرارية الحياة المصرية ذاتها القائمة على مقومات مصر الدائمة كالاستقرار والزراعة والإنتاج الدائب. إنه نهر الحياة المصرية الذى لا يتوقف عن الجريان كنهر النيل ... هاهم المصريون رغم كل ما حدث لهم، ومن حولهم، يشقون الأرض، ويبذرون الحب، ويحصدون الثمار، عاماً بعد عام، لم يتوقفوا عن ذلك سنة واحدة منذ سبعة آلاف سنة».

وينتهى المؤلف إلى الحديث عن هذا الخيط العام وهو «رواسب الفولكلور» يقول : «إن ثمة وسيلة بسيطة للغاية يمكن أن نتحقق بواسطتها مما إذا كان خيط استمرارية مصر لايزال متصلاً أم أنه انقطع نهائياً ... هذه الوسيلة هى البحث عما إذا كانت ثمة رواسب فولكلورية مازالت متخلفة من العصور القديمة فى العصر الحاضر، والمقصود بالرواسب الفولكلورية معناها الواسع الذى يشمل العادات والتقاليد والمعتقدات والمفردات اللغوية والقصص والأساطير، أو بمعنى آخر كل ما تعيه الذاكرة الشعبية من معارف ومعلومات ورواسب تمت إلى الماضى ... لقد لاحظ كثير من الباحثين والكتّاب أوجه التشابه القوى بين كثير من ملامح الحياة المصرية المعاصرة ومثيلاتها فى الماضى (يذكر المؤلف فى الهامش مراجعه هنا:

- محرم كمال : «آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية».
- وليم نظير : «العادات المصرية بين الأمس واليوم».
- أحمد رشدى صالح : «الأدب الشعبى».
- د. أحمد عبد الحميد يوسف : مقال بالأهرام فى ١٩٦٩/٨/٢٨.
- بلا كمان (بالإنجليزية: عن «فلاحى الصعيد»).

ويحدثنا المؤلف عن ملامح وسمات الريف المصرى :

« ... وأول ما يلاحظ أن السمات العامة للريف المصرى المعاصر تكاد أن تطابق تمامًا سمات الريف المصرى القديم من حيث تخطيط القرية وشكل المنازل وطريقة الحياة اليومية، والأدوات المستعملة فى البيت وفى الحقل، وأسلوب الزراعة....»، لكل هذا مما ذكره المؤلف دعوت منذ أربعين عام إلى دراسة القرية المصرية، وذلك لأن دراسة السمات الحضارية والفولكلورية للقرية المصرية تؤدى إلى معرفة سمات وملامح وقسمات الشخصية المصرية، كما تؤكد وحدة تاريخ مصر واستمرارية الحياة فيها فى الزمان مثل استمرارية سيرة نهر النيل جغرافياً. فى المكان .

يقول محرم كمال: « ... ونحن إذا سرنا على جسور القرى نرى صفوفاً من الرجال والماشية والدواب وهى تسير فى الأفق البعيد، فتعيد إلى ذاكرتنا مناظر الصفوف الطويلة المتشابهة المرسومة على جدران المعابد والآثار ...».

وبعد حديث طويل عن بيوت القرية قديماً وحديثًا وعن أدوات الفلاح المصرى قديماً وحديثًا وعن العادات والتقاليد الريفية قديماً وحديثًا يقول المؤلف: «ليست هذه العادات والتقاليد فحسب هى ما تبقى من مخلفات مصر القديمة بل نجد إلى جانبها مجموعة ضخمة من الألفاظ المصرية القديمة

لاتزال تنطق كما هى فى نفس استخداماتها أحياناً وبتحريف ضئيل أحياناً أخرى لتدل بدورها على وجود استمرارية واضحة فى حياة المصريين ... ومن هذه الألفاظ مجموعة من أسماء الأشخاص لاتستخدم فقط بطريقة واعية بغرض إحياء القديم كرمسيس ومينا وتحتمس وأحمس وراس،، وإنما تستخدم بطريقة غير واعية وعلى نحو مستمر رغم نسيان معناها الأصلى ومن هذه الأسماء بانوب (عين الإله أنوبيس) وباهور (عين الإله حورس) وتاييس (خادمة إيزيس) وباخوم (عين تمثال الإله) وبشاى (عبد الله) وآدم (آتوم) ومارى (مرى أى المحبوبة) وساويرس (من ساور أى الرجل العظيم) ... ومنها كذلك أسماء الشهور القبطية، ومنها طائفة كبيرة جداً من أسماء المدن والقرى مثل طرة، بسيون، صهرجت، شطانوف، دفرة، طوخ، شبرا، قوص شبراخيت، شبرامنت، مطاى طهطا، قوص، كوم أمبو، إسنا ... ومن أسماء الأماكن المحرفة قليلا مثل حلوان (أون أى المدينة التى تعلو أون وهى عين شمس) والفرما (بر. ماعت أى معبد الإلهة «ماعت» ربة العدل والفضيلة) ودمنهور (دمى . ن. هورأى مدينة الإله «حور») وبلبيس (بر . بيس أى معبد الإله بس إله المرح والسرور) والفيوم (بى. يوم أى الأرض المغمورة بالماء) والمنيا (منت أو الميناء) وأسيوط (سيوط ومعناه الحارس) وإخميم (خم. مين أى مدينة الإله مين) وقفط (جبتو بالهيروغليفية ومنها اسم القبط واسم مصر باللغات الأجنبية)، ثم يذكر المؤلف المؤمن عميق الإيمان بوحدة مصر وتاريخها «تعبيرات كثيرة لانزال نستخدمها فى حياتنا اليومية وليس لها أصل عربى، وإنما أصلها قبطى أو فرعونى؛ ولكنها لاتزال قوية وموحية فى اللغة العامية الدارجة، لتدل بدورها على الاستمرارية فى حياة المصريين، ومن هذه التعبيرات كلمة دميرة ومعناها فيضان النيل، وبعبع وأصلها بوبو وهو عفريت يخيف الأطفال، ومم وهى موم أى طعام، وإمبو ومعناها شراب، وتاتا ومعناها امشِ ومنها اسم نفرتيتى (الجميلة تتهادى أو تتمخطر) وعنتيل وهو القوى من الكلمة الفرعونية انتورى، ويشطف أى يغسل الملابس، وشأشأ من شاهشا أى سطع أو أضاء، وأمان وآمين هما تحريف أمون، ورخ أى نزل المطر أو الماء، وياما من آما بمعنى كثير (ومن هنا جاءت افتتاحية الحدوتة الشعبية «كان ياما كان، ت.ح.) وليلى ياعينى أى افرحى ياعينى».

ويؤكد حقيقة وحدة تاريخ مصر الدكتور حسين مؤنس: «ولعل بلداً من بلدان الأرض لا تصدق على حضارته صفة الاستمرار كما تصدق على مصر، فإن مصر التى ولدت منذ خمسة آلاف سنة لازالت هى بعينها اليوم لم يتغير فيها الدين على طول هذه الأحقاب إلا مرتين، ولم تتغير اللغة إلا مرتين أيضاً».

ويقول محمد العزب موسى: « .. ويفسر الدكتور جمال حمدان سبب هذه الاستمرارية بسيطرة ظروف طبيعية معينة على حياة مصر فى مختلف العصور، فهذه الظروف ترسم خطط إدارة البلاد واستغلال مواردها على نحو واحد تقريبًا، ولذلك فإن أعمال أى من الفراعنة أو السلاطين أو الحكّام تتكرر فيما عدا الأسماء والتواريخ، ونمط الحياة والزراعة تمثل وحدة الحياة على ضفاف النيل (جمال حمدان : «شخصية مصر») .. ويقول المؤلف أيضاً مستأنسًا بآراء جمال حمدان فى كتابه العظيم الضخم عن شخصية مصر (أربعة مجلدات كبيرة) : «ويعزى الدكتور جمال حمدان ظاهرة الاستمرارية الجنسية والثبات النسبى الجنسى فى مصر إلى قدرة مصر الخارقة على تمصير الواردين إليها، ويشرح قوة التمصير هذه قائلاً «فى مواجهة الغزو الخارجى كانت مصر تمارس الغزو من الداخل»، ثم يقول المؤلف: «وفكرة التمصير البيولوجى تحدث عنها كتاب كثيرون من قبل ومنهم الدكتور محمد حسين هيكل فى مقدمة كتابه «تراجم مصرية وغربية».

ويفسر لنا المؤلف هذه الاستمرارية الجنسية: «المقصود بالتحديد عند الحديث عن الاستمرارية الجنسية وجود انتماء مباشر بين غالبية المصريين المحدثين وبين أجدادهم القدامى الذين أقاموا صرح الحضارة الفرعونية على ضفاف النيل».

ثم يحدثنا المؤلف فى حماس صادق عن هذا الإنسان المصرى العبقرى الذى قام بأول ثورة فى هذا العالم وهى الثورة الزراعية .. وهو الفلاّح المصرى : « لعب الفلاّح المصرى دوراً أساسيًا فى قصة الحضارة المصرية، إنه يعتبر فى الحقيقة خالق الحضارة الأول، وينبغى أن يسجل له هذا الدور بالعرفان والتقدير، بالرغم مما وصلت إليه حالته اليوم من تدهور وتخلف، حتى أصبح - للأسف - من أكثر العناصر البشرية تخلفاً فى العالم .. فالحضارة المصرية القديمة كانت حضارة زراعية عناصرها الأرض والنيل والمناخ، ولكن الإنسان هو الذى مزج بين هذه العناصر بحيث يمكن اعتباره هو نفسه بعداً رابعًا فى هذا الثالوث الحضارى، بل هو فى الواقع أكثر العناصر إيجابية»، ويستأنف المؤلف حديثه عن دور الفلاّح المصرى الإيجابى الخلاّق: «إن ذلك التمرس

الطويل القديم بالحضارة هو الذى مكن الفلاح المصرى من الصمود لعوادى الزمن والاحتفاظ بكيانه وتراثه الفولكلورى وخصائصه النفسية والجنسية، ورغم كل عوامل التدهور التى جرعها حتى الثمالة، وكان هذا الصمود من جانب الفلاح المصرى فى أسوأ الظروف هو سر بقاء مصر رغم ما أصابها من محن».

ويختم حديثه عن هذا الفلاح المصرى العظيم بهذه الحقيقة: «هذه الرواسب الحضارية التى يتمتع بها الفلاحون المصريون تجعل لديهم استعداداً ثقافياً عالياً، ومما يلفت النظر أن معظم علمائنا ومثقفينا وفنانينا نشأوا فى الريف أو ينتمون إلى أصول ريفية مباشرة، ومعنى ذلك أن أبناء الفلاحين إذا كفلت لهم فرصة التعليم يمكن أن يبزوا أبناء المدن فى القدرة على التحصيل والإبداع».

وعن تعريب مصر وعن الدور البناء الذى قام به الحكام العرب الأوائل - وبخاصة عمرو بن العاص - فى احترام وتقدير شخصية مصر عند فتحها ، يقول المؤلف «يقول الرافعى وعاشور: «كانت مصر عندما فتحها العرب من البلاد ذات الماضى العريق والتاريخ الأصيل والحضارة الشامخة التى لمس العرب صورة واضحة لها فى كل ركن من أركان البلاد، وما كاد يتم الفتح العربى لمصر حتى أدرك العرب أنهم أمام شعب أصيل جدير بالاحترام والتقدير، فتعهدوا البذور الحضارية التى صادفوها فى مصر بالرعاية والعناية بعد أن اعتراها الذبول فى أواخر العصر الرومانى ... واعتبر العرب أن مصر فتحت صلحاً ليس عنوة ولذا لم يغتصبوا الأرض من أصحابها بل أبقوها فى أيدى أبنائها الأصليين نظير تأدية ما عليها من خراج حسب جودتها وما تدره من محصول ....»، ثم يعود المؤلف مؤكداً قضيته الرئيسية وهى استمرار التاريخ المصرى ووحدته .. يقول: «يمكننا أن نلمس استمرار الشخصية المصرية فى العصر الإسلامى فيما ساهمت به فى الجوانب الروحية والثقافية والفنية فى حضارة العصر ، فهذه المساهمات دليل على شخصية مصر المتفتحة، وعلى الرواسب الحضارية لدى المصريين، فلو لم تكن روح مصر الأصلية مستمرة تحت السطح لما أمكن لمصر والمصريين القيام بهذا الدور الإيجابى فى الحضارة الإسلامية».

ثم يسجل المؤلف هذه الحقيقة الخلافية التى تثير الكثير من الجدل والنقاش: «يؤكد كثير من المؤرخين أن مصر هى التى أوحت بنظام التصوف فى الإسلام ويورد المؤلف هنا رأى

أ.ج. اربرى: « إن تأثر العرب المسلمين بالرهبنة المصرية المزدهرة فى الصحراء الغربية وسيناء أمر مؤكد، وإن لم يكن هناك سبيل إلى إثباته على وجه اليقين»، ثم يقول المؤلف: «ومن أوائل الصوفية المسلمين العظام ذو النون المصرى (ت:٨٦٠م) الإخميمى النوبى الأصل، ويؤثر عنه شئ ذو دلالة هو أنه كان قادراً على قراءة وفهم النقوش الفرعونية، مما يدل على أنه كان لايزال على علاقة بالتراث المصرى القديم ... وقيل إنه وضع مؤلفات فى الكيمياء ، وهى، كما هو معروف، علم مصرى قديم»، ثم يقول المؤلف: «وليس عجيباً أن تزدهر فى مصر - وهى أرض الروحانيات العريقة - الطرق الصوفية الإسلامية وأن تساهم بعديد من الصوفيين البارزين أمثال عمر بن الفارض الشاعر الصوفى المصرى الكبير (١٠٨١ - ١١٣٤م)، والإمام البوصيرى (ت١٢١٣م) صاحب قصيدة «البردة» أشهر المدائح النبوية، وعطاء الله الشاذلى مؤسس الطريقة الشاذلية، وابن الوفاء الشاعر الصوفى المصرى، والمؤلف الصوفى الكبير الشعرانى الذى ولد بالفسطاط عام ١٤٩٢م».

وفى حديثه عن العصر المسيحى يذكر هذا الدور الإيجابى الذى قامت به الرهبنة المصرية ضد روما وبيزنطة: «كان أسلوب المصريين فى مقاومة حكامهم من الرومان والبيزنطيين سواء فى العهد الوثنى أو العهد المسيحى هو المقاومة السلبية التى أخذت شكل الرهبنة الفردية والجماعية».

ويقول عن الشعب المصرى: «من أكبر معجزات الشعب المصرى - وربما أكبر معجزاته على الإطلاق - أنه واصل الحياة والاستمرار بعد انهيار حضارته القديمة التى عاش فى ظلالها ثلاثة آلاف عام من التاريخ المكتوب وعدة آلاف أخرى ضاربة فى أحشاء ما قبل التاريخ»، ويحدثنا محمد العزب موسى أخيراً عن «مصر والأبعاد الثلاثة» .. ويستهل حديثه محدداً هذه الأبعاد الثلاثة: «تنازعت مصر فى تاريخها الحديث ثلاثة أبعاد هى: البعد الإسلامى والبعد الوطنى والبعد القومى العربى (المؤلف يتحدث هنا عن أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات . ت.ح.) .. وهذه الأبعاد تعد انعكاساً طبيعياً لشعور المصريين بحقيقتهم المركبة من مزيج من المشاعر الإسلامية والإقليمية والعربية ... والمؤكد أن المنازعات التى قامت بين هذه الأبعاد الثلاثة، ووصلت إلى حد إنكار كل منها للأخرى إنكاراً تاماً، إنما تعبر عن عدم نضج كاف، ومن طبيعة الأفكار غير الناضجة أنها تميل للتعصب لذاتها وإنكار غيرها ... إن هذه الأبعاد الثلاثة

انعكاس لحقيقة واحدة، ولذلك فهى متكاملة وليست متناقضة، ... وبعد الحديث عن التيار الإسلامى والتيار الفرعونى والتيار العربى ينتهى إلى الحديث عن الوحدة العربية .. هذا الحلم الكبير: «الوحدة العربية لايمكن أن تعلى إغفال الخصائص الإقليمية للشعوب، وهى ليست عصا سحرية تزيل بلمسة واحدة كل الفروق والاختلافات والسمات النفسية والتاريخية والثقافية بين أفراد الأمة العربية ... والهدف من الوحدة - يقول محمد العزب موسى - بل معناها بالتحديد - ليس خلق شعب جديد متماثل فى كل شىء وإنما إقامة كيان وحدود للشعوب العربية ينسق جهودها السياسية والاقتصادية والدفاعية والثقافية، ويكتل قواها بما يعود عليها بالنفع المشترك ويدرأ عنها الخطر المشترك».

ترى .. متى يتحقق هذا الحلم الكبير .. هل يمكن أن نرى ذلك اليوم الذى تتحقق فيه وحدة عربية مثلما تحقق حلم الوحدة الأوروبية؟.

هذا الكتاب الجاد والمهم ينبغى أن يعاد طبعه فى طبعة شعبية تكون فى متناول كل مصرى وكل مصرية وينبغى أن يكون فى كل مكتبة مدرسية حتى يمكن لكل تلميذ وتلميذة ولكل طالب وطالبة مطالعته وفهمه واستيعاب كل الحقائق وكل النتائج ومناقشتها .. وأن تعنى بتقديمه الإذاعات المصرية لأنه يقدم هذه الحقيقة التى تؤكد وحدة تاريخ مصر، وتؤكد استمرارية الحياة المصرية بدون انقطاع.



مقتطف رسم على الورق بالألوان - والحبر الأسود، معد للتنفيذ كرسم تحت الزجاج. (واللوحة النهائية. المنفذة محفوظة بالمتحف الإثنولوجى، بالجمعية الجغرافية المصرية بالقاهرة). الرسم من عمل الفنان الشعبى حمودة متولى (الشهير بشرشر الوحيد) بمركز امبابة، القاهرة الكبرى. محفوظ بالمتحف الزراعى بالقاهرة.

الموت دعوة للحياة

قراءة في كتاب
«كلٌّ يبكي على حاله»

تأليف : أحمد على مرسى
عـرض : محمد سيد محمد

الثياب السوداء، الأغانى الحزينة، الصرخات الحادة، هذه بعض الطقوس الجنائزية المصاحبة للموت، ذلك الحدث الملغز المشكل الذى يبعث فى القلب الرهبة والخوف، فلقد شغلت مشكلة الحياة والموت جانبًا غير قليل من تفكير الفلاسفة والمفكرين، فصدرت تأملات ميتافيزيقية وآراء فلسفية ودينية عالجت الموت مرة بوصفه نقيضاً للحياة، ومرة أخرى بوصفه عدمًا لها. وها نحن أولاء نلقى بأنفسنا فى قلب التجربة «تجربة الموت» عبر دراسة الدكتور أحمد مرسى الجريئة عن العديد/ البكائيات فى إحدى قرى مصر، لتضعنا للوهلة الأولى فى مواجهة الموت لا عن طريق وضعه فى مواجهة الحياة، وإنما عبر فعل التعانق، والامتزاج، والتداخل؛ حيث يعانق الموت الحياة فيمنحها معنى بقائها واستمراريتها، عن طريق معايشته. وفعل التعانق هنا لا يتأتى إلا بالولوج فى عوالم الموت من طقوس وعادات وبكائيات، فنحن نجرب الموت فى موت الآخرين، وتلك هى الحقيقة التى أشارت إليها الدراسة، فموت إنسان ما لا يعنى موت كيان مادى فحسب وإنما يعنى موت شبكة هائلة من العلاقات الاجتماعية والإنسانية التى تموت مع هذا الإنسان، وعلى هذا لابد أن يفهم الموت على أنه تقطُّع هذا النسيج من العلاقات بين الأشخاص. وعن هذا الطريق يصبح الموت مهماً للتجربة؛ فالذى نجربه أو نمارسه على أنه الموت ليس هو مجرد موت الآخر، ولكن التمزق المفاجئ لهذا النسيج العلائقى.

وهكذا ـ منذ اللحظات الأولى ـ لا تتوقف هذه الدراسة عن إدهاشنا وزلزلة ما استقر فى أذهاننا من أفكار وتصورات، إنها تدفعنا دفعًا تجاه الموت، وهذا الإحساس الغريب يمكنك أن تشعر به وأنت تقرأ هذه الدراسة؛ فمع كل كلمة وكل التفاتة تجد الموت بارزاً أمامك يحيط بك. والمفارقة أن فعل الدفع هنا ليس سلبيًا على الإطلاق، وإنما يلقى بك فى أحضان تجربة الموت ليهبك الحياة، يلقى بك فى بئر الحرمان والفقد ليفجّر أنهاراً من التواصل والتناغم مع الآخرين. للموت إذن هذا الأثر المباشر فى الكشف عما فى الحياة من ارتباطات متشابكة بينى وبين الآخر، الذى ـ كما تؤكد الدراسة ـ أتقارب معه بوصفنا

بشراً نعيش سوياً على هذه الأرض، لا مكان هنا للجنس أو اللون أو الدين، وإنما أنا وأنت كما يقول تيلهارد دى شاردان «نحن فى النهاية واحد، وعلى كل، أنت وأنا، معًا نعانى ومعًا نعيش، وإلى الأبد سوف يبعث كل منا الآخر، نحن إذن فى حاجة إلى الآخرين لكى نحيا».

وقبل أن نسلم أشرعتنا لشواطئ هذه الدراسة علينا أولا أن نتساءل: ترى هل تكون الحياة ممكنة بدون الموت؟!

ولنا أن نتخيل ذلك، عندئذ تصبح الحياة بلا حدود بلا تجربة، فالمستقبل مفتوح إلى ما لا نهاية.. ليست هناك أى مخاطر فى الحياة، ولن يكون هناك ما هو معرض للضياع.. لن يكون هناك أمل وترقب وخوف على شىء، فنحن لو عشنا بلا موت سنجرب كل شىء، وسنفقد كل شىء فى الوقت نفسه، فالإنسان يتشكل فقط من الفاجعة والحزن، والألم والمعاناة، والأمل والرجاء. فالحياة لا يمكن أن تستمر بدون الموت، إنها بعض معجزات الموت يحتوينا كى يعطى لحياتنا معانيها وعمقها.

كتاب الموت/ الحياة

هناك فى وسط الدلتا، وبالتحديد بمحافظة كفر الشيخ، تقع قرية الخادمية - موضع الدراسة - والتى تتشابه مع كثير من القرى المصرية، لذا عنون هذا الفصل بـ «الموت فى قرية مصرية» حيث جاءت القرية هنا نكرة لدلالة العموم، والتى تمتد لتشمل كل قرى مصر، وربما امتدت لتشمل كل قرى العالم التى تعيش تجربة الموت.

يبدأ المؤلف هذا الجزء من الدراسة برسم إيقاعات الموت، حيث وصف القرية التى سينطلق فعل الموت من خلالها ليشمل كل قرى مصر.

فالنمط السائد للبيوت - كما تشير الدراسة - حتى بداية الثمانينيات هو الطوب اللبن المعروف فى كل قرى مصر. وقد تغير الوضع الآن قليلا حيث زاد عدد البيوت المبنية بالطوب الأحمر، وتقع المقابر منذ بداية القرية، كما يحكى المسنون، فى مكانها الذى مازالت تحتله إلى الآن فى الطرف الغربى من القرية تقريباً. وعندما يأتى الموت تتحول القرية إلى خلية من النحل وكأنها تحتفل بهذا الزائر، تخرج النساء بالثياب السوداء والصرخات الحادة التى تطلقها النساء المحيطات بالمتوفى فى ساعة الوفاة، ولا ينقطع الصراخ والعويل طوال الساعات التى تعقب الوفاة، سواء من جانب قريبات المتوفى أم من جانب القادمات للعزاء، ثم ينخرطن بعد ذلك فى البكاء والعديد على الفقيد.

«يصنف العديد - البكائيات - باعتباره نوعًا من الأغانى الشعبية التى تؤدى عادة فى مناسبات الموت..... وأهم الخصائص المميزة لهذه الأغانى، أداؤها بواسطة النساء، وغلبة الحزن والأسى والتفجع على الأداء والتعبير، حيث تقوم النساء المسنات بالعبء الأكبر فى أداء العديد، ويقمن بالحفاظ على تقاليد هذه البكائيات والوفاء بالطقوس المرتبطة بالموت. وتشير الدراسة إلى أنه لوحظ فى قرية الخادمية أنه مع عملية التحديث والتمدن السريع الذى يحدث الآن فإن معظم النساء الصغيرات السن لا يعرفن العديد معرفة وثيقة.

وتشير الدراسة إلى ملاحظة مهمة هى أن زوجات المتوفين وبناتهم وأمهاتهم، وهن الأكثر تأثراً بالوفاة والأعمق حزناً، أقل مشاركة فى أداء البكائيات من غيرهن من النساء، حيث يقوم أداء العديد فى الغالب على نساء لم يستثرهن حادث الموت بشكل مباشر، وتبرير ذلك من وجهة نظر الدراسة أن هؤلاء النساء يكن فى العادة مرهقات إلى حد كبير من البكاء والعويل. وربما نذهب إلى تفسير آخر، فبالإضافة إلى كونهن متعبات فإنه من الضرورى والطبيعى أن يقوم بالعديد الأخريات وليس أهل المتوفى؛ ففعل العديد هنا فعل مواساة يدفع إلى إعادة الاتصال بالحياة مرة أخرى، يحاول أن يعيد الاتصال ليس فقط بعالم الأحياء وإنما بعالم الموتى، حيث يؤكد هذا الفعل على نفى الموت. فتصوير المتوفى متكلمًا - على سبيل المثال - إلى ذويه يتضمن فى جوهره نفيًا للموت ذاته أو إنكاراً له أو اعتباره غياباً فحسب.

مَادَامْ كُنْتِى تِعُوزِينِى .. يَامَّه

مادام كنتِى تعوزينى..

لِيهْ ما قفلتِى البابْ وحُشتينى

تحاول هذه الدراسة أن تقدم مقاربة السيميوطيقية لخبرة الموت، وما يرتبط به من عادات وممارسات فى المجتمع المصرى، باعتبارها ظاهرة ثقافية تتشكل عبر مجموعة من الرموز والعلامات التى تشير إلى مجموعة من الدلالات الاجتماعية المختلفة. فالسيميوطيقا تسعى فى الأساس إلى تعريف العلامات التى يبدعها البشر، فالعلامة شئ مادى مزدوج البنية، له جانب مادى وآخر معنوى.

إن السميولوجيا حسب «فرديناند دوسوسير» تبحث فى حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أى إنّ لها وظيفة اجتماعية.

يقول سوسير «اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم ـ البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية......» إلخ.

(فقرية الخادمية) هنا يمكن اعتبارها علامة سيميوطيقية لها أبعادها المختلفة التى تكتسب قيمتها من المكونات الدلالية المكونة لها، فالمقابر التى تقع منذ بداية القرية فى الطرف الغربى وإلى جانبها المدارس، حيث تفجّر هذه العلامة السيميوطيقة مجموعة من الدلالات. فالقبر/ الموت هو أول معالم القرية لكل زائر لها؛ بل أول معالم الحياة، ففعل المجاورة الذى تشكل مع المدارس/ الحياة يجعل الموت فى قلب الحياة، والشىء المميز لهذه المقابر أنها تتنافى أيضاً مع تقاليد الحزن والتشاؤم التى تصاحب أحداث الموت المؤلمة، حيث تم بناؤها من الطوب اللبن وكسيت بالجير، ولنا أن نتخيل رمزية اللون الأبيض المتمثل فى الجير، وما يكشف لنا من دلالات تتناقض مع مفهوم الموت، فالأبيض رمز التفاؤل والأمل والحياة.

من هنا ارتبطت هذه الدراسة بالمنهج السيميوطيقى للولوج فى أعماق تلك الطقوس والعادات للكشف عما بها من دلالات يمكنها أن تضع حلا لهذا التناقض بين الحياة والموت. ويتبع هذا تحليل للمأثور الفنى من البكائيات/ العديد بالتركيز على دراسة الصور والمجازات التى تحفل بها هذه البكائيات، وذلك، كما تشير الدراسة، من أجل التعرف على الاستعارات المستخدمة فى محاولة حل التعارض أو التناقض بين الموت والحياة.

من هنا جاءت شرعية هذه الطقوس المصاحبة للموت؛ فالعادات والممارسات المتصلة بالموت إنما تحاول أن تقهر هذا الشعور بالعجز الذى يسببه الموت، والشلل الاجتماعى الذى ينتج عنه، وعلى ذلك تبدو طقوس الموت وكأنها إجراءات ضرورية من أجل الحياة؛ لذا فقد ذهب دور كايم إلى أن «طقوس الدفن وكذلك الطقوس الأخرى تقوى الروابط الاجتماعية، وتدعم البنية الاجتماعية للجماعة باستدعاء مشاعر التجمع والتكافل الاجتماعى». أما «روبرت هيرتز» فيرى أنه عند موت فرد ما فإنّ المجتمع يتبعثر نتيجة الصدمة، وأنه يجب أن يستعيد تدريجيًا توازنه؛ لكى يكون قادراً على الاستمرار. وهذا إنما يتم فقط من خلال أداء طقوس الدفن وخلال فترة الحداد، مما يتيح لهذا المجتمع أن يستعيد سلامته، وانتصاره على الموت.

إنّ تحدى الموت لا يمكن مواجهته إلا بأن نحمل تهديده بعدم الاتصال إلى مرتبة أعلى من الاتصال، وأيًا كانت قوة الموت فإن استراتيجيتنا أمامه أن نمضى بالحياة إلى موقع آخر، وأن نحاول بلوغ مرتبة من الإرادة أعلى لا يمكن لقوة الموت أن تقهرها.

لم يكن غريبًا إذن أن يسيطر لحن الحب على نغم الموت الحزين، وكأنها إرادة المؤلف الذى ألقى بنا فى عالم الموت والحزن والبكاء والفقد، ليخرجنا أكثر حياةً وحباً لهذا العالم الذى كشف عن ذلك الآخر الذى يعيش بداخلى، يعيش من حولى؛ فنحن كما يقول أحمد مرسى لا نكون إلا بالآخرين، ونحن نعيش فى هذا العالم فقط حينما نحبه، فالاتصال والحب والتقارب هم أعظم تحديات الموت. يقول وليم فولكنر «لو خيرونى بين الألم والعدم لاخترت الألم»، وهكذا الشأن مع معظم الناس، فالحياة التى تخلو من الآخرين أقرب إلى العدم ولعل هذا ما ذهب إليه دليوبوسكاليا فى كتابه عن الحب؛ حيث يتوقف عند مسرحية «مديننا»، وبالتحديد عند أعظم مشاهدها تأثيراً، ذلك المشهد الذى تموت فيه إميلى الصغيرة، وتذهب إلى المقبرة، وتخبرها الملائكة أنها يمكنها أن تعود إلى الحياة ليوم واحد، فتختار أن تعود وتحيى ثانية عيد ميلادها الثانى عشر فتهبط السلالم فى رداء عيد ميلادها، سعيدة جداً لأنها فتاة عيد الميلاد. ولكن أمها مشغولة جداً فى عمل الكعكة لها فلا تتطلع إليها. أما أبوها فيدخل وهو مشغول بأوراقه المالية، أما أخوها فهو فى عالمه الخاص، ولا يكلف نفسه أن ينظر إليها.

وأخيراً، تنتهى إميلى إلى الوقوف فى منتصف المسرح وحيدة فى رداء عيد ميلادها الصغير وهى تقول:

ـ من فضلك..... يا أى شخص...... انظر إلىّ.

وتذهب إلى أمها مرة أخرى، وتقول:

ـ ماما، من فضلك، لمجرد دقيقة واحدة، انظرى إلىّ.

ولكن لا يأبه بها أحد، فتلتفت إلى أعلى محلقة ببصرها نحو السماء وتقول: خذونى بعيداً لقد نسيت كم كان صعباً أن تكون إنساناً . هذا ما قالته إميلى الصغيرة عندما عادت للحياة مرة ثانية، فوجدت استحالة الحياة بدون هذا النسيج العلائقى مع الآخرين. وهذا بالتحديد ما قالته هذه الدراسة عن طقوس

الموت، التى كشفت عن مدى احتياجنا لهذا التقارب، فالبعد موت، والكره موت، والإرهاب موت.. هكذا يضع د. أحمد مرسى بهذه الدراسة الموت فى عمق الحياة.. فى قلبها.. من أجل الوصول بالإنسان إلى حياة أخرى قوامها الحب والاتصال والخير لكل أفراد هذا العالم، ليس العالم المصرى فحسب، ولا العربى.. وإنما كل أفراد العالم.

العنوان وسيميوطيقيا الحياة

كان لزامًا علينا قبل الخروج من تجربة الموت أن نقف وقفة قصيرة على عنوان الكتاب، والذى يفجِّر مجموعة هائلة من الدلالات على المستويين الكتابى والفنى، فإذا حاولنا أن ننظر إليه من وجهة المنهج السيميولوجى (منهج الكتاب فى التعامل مع نصوص العديد) سنجد إنها أولته اهتمامًا كبيراً باعتباره المفتاح الأساسى للولوج إلى أغوار النص، فتحديده يساهم فى فهم النص وتفسيره.

فبارت يرى أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل فى طياتها قيمًا أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية، يقول بارت يبدو اللباس، السيارة، الإيماءة، الموسيقى، الأثاث..... أشياء متنافرة جداً ما الذى يمكن أن يجمع بينها؟! إنه على الأقل كونها جميعًا، أدلة، فعندما أرى هذه الأشياء أمامى أخضعها دون وعى لقراءة سيميولوجية فالسيارة تطلعنى على الوضع الاجتماعى لصاحبها، وهكذا...

من هنا يمكننا الزعم بأنَّ عنوان هذه الدراسة، بما يحمل من دلالات مختلفة، يعتبر الرسالة الحقيقية التى تريد هذه الدراسة أن تطرحها.

فعنوان الدراسة «كلٌ يبكى على حاله» وهذا العنوان صيغ من المثل الشعبى، «المعدِّدة تشْعِر وكل واحد يبكى على حَالُه». فالعنوان هنا يحمل مفارقة غريبة، فالبكاء والعويل وحتى الثياب السوداء ليست من أجل المتوفى، وإنما من أجل من يقوم بها. فالحقيقة أننا نبكى على أنفسنا، نبكى موتنا نحن، وحدتنا نحن، فالوحدة هنا تدفعنا للبكاء، والتى أحدثها فعل الموت، وها هى فرشاة الفنان على دسوقى تضع لمساتها العبقرية لتكتمل الصورة الحزينة عن الموت.

فأسفل العنوان مباشرة تبرز النسوة اللاتى اتشحن بالسواد وهن يجلسن بجوار بعضهن البعض فى شكل غير مستقيم يميل إلى التعريج، وقد ضمهن جميعاً ذلك الإطار الأسود، الذى هو لون الموت تمامًا، مثل: الثياب السوداء. فرمزية اللون الأسود هو رمز الحزن ورمز الموت. يقولون «طلعنا بسواد الوجه» ويدل على العسر والضيق. ولا يبعد القرآن عند هذا الإطار فيشير به إلى سوء العاقبة، يقول تعالى: «فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم....» ولم تتركنا فرشاة الفنان هكذا بلا أمل فتحركت لتغطى باقى أجزاء الصورة ليتداخل اللون الأصفر مع اللون الأسود، حتى تقاسما الصورة، وكأنه يريد الإشارة إلى الحياة؛ فالحياة مستمرة رغم الموت رغم السواد، فمازال الأمل قائماً. ويتبدى ذلك فى جدل اللونين معًا ولكن الإنسان الشعبى يرمز باللون الأصفر إلى لون المرض، يقولون عن المريض «وجهه أصفر» وهنا جاءت دقة اختيار هذا اللون بالتحديد. حيث لم يكن الأخضر الذى هو لون الحياة، وإنما الأصفر الذى يدل على الذبول والضعف؛ أليس طبيعيًا أن تكون الحياة وقت حدوث الموت لأهالى المتوفى بها بعض الذبول والضعف من جراء تلك التجربة الرهيبة (تجربة الموت) إنها حالة عارضة سرعان ما تتغير بمرور الوقت، فتتحرك تلك الحياة الضعيفة إلى ما كانت عليه من قبل. ولنا أن نبرر جلوس هؤلاء النسوة بشكل غير مستقيم، وكأنه أيضًا إشارة إلى ذاتية بكاء كل امرأة؛ فرغم جلوسهن معًا إلا أن هذا التعريج وعدم الاستقامة فى الجلوس يوحى باستقلالية كل واحدة منهن فى فعل البكاء، وربما أيضًا فعل الجلوس، وهكذا لعبت فرشاة الفنان على دسوقى فى إبراز ما أراده المؤلف، وربما ما أراده الموت نفسه، إنه الحب إذن رسالة الموت الأخيرة قبل رحيله، وها هو فعل القراءة ينتهى ولا تنتهى تجربة الموت/ الحياة. وربما أزعم أن فعل القراءة هذا لا يمكن له أن ينتهى، حتى بعد الوصول إلى صفحات الكتاب الأخيرة. فالكتاب، كتاب الحياة، لا ينتهى.

وقيمة هذا الكتاب أنه حمَّال أوجه، تمامًا مثل الحكايات الشعبية، التى لا يمكننا الزعم بأن فعل القراءة لها قد انتهى، فالموت الذى يغوص فى أعماق الحياة ويحيط بها من كل جانب يفتح مجالات القراءة لهذا الكتاب. إشارة أخيرة بكى الدكتور أحمد مرسى فى أثناء جمع مادة الدراسة، وبكيت أنا أثناء قراءتها وأثناء كتابة هذه الورقة، لأننى عشت طقوس الموت بكل جزئياتها منذ شهر؛ وذلك عندما مات أبى - رحمه الله، ولا أدرى أكان فعل البكاء هنا على نفسى كما أشارت الدراسة أم على ماذا؟!.

(١) كل يبكى على حاله «دراسة فى العديد»، أ. د. أحمد على مرسى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٩، القاهرة.

(٢) الموت والوجود، چيمس ب. كارس، ت: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١٩٩٨، القاهرة.

(٣) قلق الموت، تأليف: د. أحمد محمد عبدالخالق، عالم المعرفة، عدد ١١١، ط ١٩٨٧.

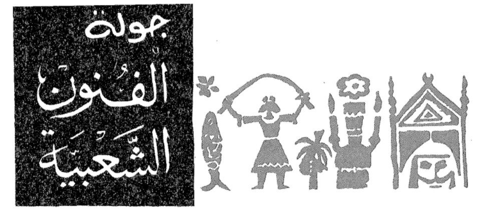


مقتطفان من لوحتين مختلفتين لفنان شعبى مطبوعتين بالحجر (اللون الأسود فقط وباقى الألوان مضافة باليد)، منشورتين «على ذمة» محمد محمد أبو طالب، بالدرب الأحمر، بالقاهرة وغير مؤرختين. مقتنيات المتحف الإثنولوجى، بالجمعية الجغرافية المصرى. القاهرة.



مقتطف من إحدى لوحات الرسم
تحت الزجاج للفنان الشعبى أحمد
حسن السيد من مدينة شبين
القناطر، بمحافظة القليوبية بمصر.
من مقتنيات سعد كامل، القاهرة.





الفنون الشعبية فى إبداعات..

عصمت داوستاشى التشكيلية

محمد فتحى السنوسى

الفنان الصادق هو دائمًا ذاكرة وطنه... وهذا الفنان عاشق لبلده حتى النخاع، محب لأهله حتى الثمالة.. وأعماله الإبداعية هى دائمًا مرآة صادقة، وصورة واضحة وترجمة أمينة نرى فيها شعب مصر بتراثه القومى، وقيمه الشرقية، وعاداته ومعتقداته العربية الأصيلة.

ومن خلال هذه الإبداعات نستشعر ـ بصدق ـ كافة ملامح تراثنا وموروثنا الشعبى العريق. فالإنسان والبيئة والحياة الشعبية والاجتماعية محاور أساسية فى إبداعاته التشكيلية، وتتجلى موهبة عصمت داوستاشى العبقرية من خلال البحث والتنقيب والغوص فى أعماق تراثنا الشعبى، ومن ثم إعادة اكتشاف مفرداته وعناصره، وصياغة وترتيب تلك العناصر فى صيغ جمالية معاصرة، وبشكل متجدد ومتنام. فهو يلجأ إلى حشد الكثير من هذه «الموتيفات الشعبية» داخل العمل الفنى، ولكن من خلال علاقات أكثر جمالاً، مع المحافظة على تناسق هذه المفردات داخل العمل الفنى.

كما تستشعر فى لوحاته وأعماله الصرحية المجسمة وهج الألوان وحيويتها ودفئها وجراءتها وعنفوانها وقوتها، إلى الدرجة التى تحس فيها أنك أمام فنان شعبى تلقائى.

ولعل أبلغ دليل على نبل حسه القومى، أنه أول من نادى بضرورة القيام بحملة قومية لجمع التبرعات من المصريين لإعادة بناء أوبرا القاهرة الجديدة، وأيضًا مكتبة الإسكندرية.

والفنان الأديب التشكيلى هو عصمت عبدالحليم، والمعروف باسم عصمت داوستاشى، وهو الاسم الذى يوقع به لوحاته منذ عام ١٩٧٠.

و «داوستاشى» هو لقب عائلته التى هاجرت إلى مصر قادمة من جزيرة كريت عام ١٩٢٠ .. هو فنان يمتلك أكثر من وسيلة للتعبير، فهو مصور ومثال وأديب، يكتب الشعر والرواية والقصة القصيرة والسيناريو، وهو أيضاً مصور فوتوغرافى ومهندس ديكور ومخرج سينمائى وتليفزيونى.

وقد ولد الفنان عصمت عبدالحليم إبراهيم، الشهير بعصمت داوستاشى بحى بحرى القديم بالإسكندرية فى ٧ مارس ١٩٤٣ (وسجل فى ١٤ مارس ١٩٤٣ ـ كما يقول)!!

وتخرج فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية قسم النحت عام ١٩٦٧ بتقدير امتياز.

ومنذ تخرجه أقام أكثر من خمسة وثلاثين معرضاً خاصاً لأعماله أشهرها:

معرض «التحول» عام ١٩٦٩، «الكف» ١٩٧٤، «السهم» ١٩٧٥، «خروج المستنير دادا» ١٩٧٧، «الأشياء القديمة» ١٩٧٨، «ورق على ورق» ١٩٨٣، «الذروة» ١٩٨٤، «وتريات» ١٩٨٦، «صندوق الدنيا» ١٩٨٨، «معلقات» ١٩٩٠، «الأشلاء فى زمن بلا عقارب» ١٩٩١، «ديوان خيالات فنجان قهوة» فى إبريل ١٩٩٦، و «مزاج المدينة» ديسمبر ١٩٩٦/ يناير ١٩٩٧.

ويبدو كما هو واضح أن هذه المعارض تحمل أسماء وعناوين ذات دلالات ورموز خاصة!!

وقد كون الفنان عصمت داوستاشى جماعة فنية عرفت باسم «**جماعة التحول**»، ويقول عنها: كونتها عام ١٩٦٩ مع الفنانين : ثروت البحر، عبدالسلام عيد، رأفت صبرى وعبدالمنعم مطاوع، وكنا شباباً طموحاً لم نتبلور بعد، وكانت وجهة نظرى أن نظل مستقلين فى تجربتنا الفنية على أن نكون سوياً فى مناقشة تجاربنا وأفكارنا وأعمالنا، وفى إقامة معارضنا وطبيعة مشاركتنا فى الحياة الفنية. وكانت فكرة التحول مستلهمة من قصيدة شعرية كتبها ثروت البحر وأخذناها شعاراً للجماعة مع اسمها «التحول»، ولعله تحول من نهج إبداعى كامل استمر من جيل الرواد حتى جيلنا نحن (الجيل الرابع) لننطلق إلى آفاق أوسع بصرياً وجمالياً بعد أن مهدت الأرض أمامنا، وهذا ما حدث فعلاً بعد ثلاثين عاماً تقريباً. الآن يقدم هذا الجيل الذى بدأ مع النكسة ـ ١٩٦٧ ـ ريادة فى رؤية فنية جديدة لم يعرفها الجيل السابق لنا.. ولكننا جماعة لم نستمر، فقد سافرت للعمل فى ليبيا فتوقف النشاط بعد أن أقمنا المعرض الأول للجماعة، ثم معرضاً لعبدالمنعم مطاوع رحمه الله، ثم معرضاً لى.. فالجماعات والأنشطة الجماعية مازالت فى بلدنا تعتمد على شخص يستطيع تحريكها والقيام بأعبائها. وكانت «التحول» قد قامت فى ظل جماعة التجريبيين التى لم تستمر هى الأخرى، ومنذ ذلك الوقت لم نسمع عن أية جماعات مؤثرة فى حياتنا بعد أن كانت الجماعات الفنية مهمة وثرية عند جيل الرواد والجيل الثانى.

وشارك عصمت داوستاشى فى الكثير من المعارض الدولية ممثلاً لمصر كان آخرها فى بينالى ساوباولو بالبرازيل عام ١٩٩٠ وبينالى هافانا ١٩٩١، وبينالى الإسكندرية لدول حوض البحر المتوسط والتى عرضت فى معرض خاص بمدينة نانت فى فرنسا فى مهرجان «المتوهجون» عام ١٩٩٤.

كما قام بتصميم بوابة مصر فى ستاد مدينة بارى بإيطاليا بمناسبة دورة الألعاب الرياضية لدول حوض البحر الأبيض المتوسط فى يونيو ١٩٩٧.

كما شارك فى أكثر من ٢٢ معرضاً جماعياً فى مصر والخارج، فى اليمن والعراق والكويت، وفى ألمانيا وقبرص واليونان والمكسيك وموسكو وباريس، بالإضافة إلى جميع معارض التصوير الضوئى بنادى الكاميرا بأتيليه الإسكندرية، والذى يرأسه منذ عام ١٩٨٩ وأهمها:

معرض «الكاميرا بعين فنان تشكيلى» عام ١٩٨٨، «ملامح مصرية» ١٩٨٩، «رشيد ٨٩» عام ١٩٨٩، «إيقاعات سكندرية»، «إسلاميات»، «أبو حمص الخضراء»، «البحيرة ٩٠» عام ١٩٩٠، «سيوة واحة آمون» عام ١٩٩١، «الصالون السنوى لنادى الكاميرا»، و«ملامح بحراوية» ١٩٩٧.

وقد درس الفنان عصمت داوستاشى بمعهد التليفزيون العربى بالقاهرة وعين مخرجاً مساعداً عام ١٩٦٨، كما عمل كمخرج فى التليفزيون الليبى بمدينة بنغازى ورئيس قسم الديكور من عام ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٧٣.

ثم عين بوزارة الثقافة مشرفاً فنياً بمتحف محمود سعيد بالإسكندرية عام ١٩٧٣، كما شغل منصب مدير قطاع المعارض بوحدات المركز القومى للفنون التشكيلية بالإسكندرية.

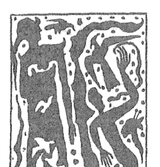
وهو يعد بحق فناناً شاملاً متنوعاً ومتعدد المواهب، فهو يصدر وينشر سلسلة كتب باسم «كتالوج ٧٧» وهى معنية بالإبداع الأدبى للفنانين التشكيليين.

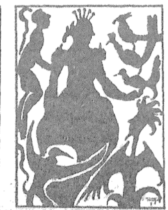
وله الكثير من التجارب الأدبية مثل: «كلاميات» تجربة شعرية عام ١٩٦٦، «الأشياء» سيناريو مسرحى وقصص قصيرة عام ١٩٧٨، «الصمت» سيناريو مسرحى عام ١٩٨٢

معرض ديوان خيالات فنجان القهوة

١٩٩٦

١٢ لوحة (أبيض وأسود)











«أشكال هندسية، قصص قصيرة عام ١٩٨٧، وأصدر دراسة تاريخية عن بينالى الإسكندرية خلال الفترة من عام ١٩٥٥ وحتى عام ١٩٩٤، وكتاباً تذكارياً بعنوان عالم داوستاشى - الفن والحياة - جمع فيه كافة المقالات والدراسات التى كتبت عنه خلال ربع قرن، وصدر له أيضاً كتاب «احتفاليات الروح» عن الفنان سعيد العدوى ضمن سلسلة نقوش التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٦، وكتاب تذكارى بمناسبة الذكرى المئوية للفنان محمود سعيد عام ١٩٩٧.

وشارك فى إصدار الكثير من المطبوعات والمجلات الثقافية، وصمم العديد من الأغلفة للمطبوعات المصرية.

كما يكتب السيناريو ويقوم بإخراج أفلام فيديو قصيرة عن الفنانين والفن المصرى المعاصر. كما أنه عضو مؤسس بنقابة الفنانين التشكيليين، وعضو بكل من أتيليه الإسكندرية والقاهرة والجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافى، والجمعية العربية لنقاد الفن التشكيلى، ومجلس إدارة الجمعية المصرية لأصدقاء المتاحف والتى يرأسها الدكتور ثروت عكاشة، وهيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية، ونقابة التطبيقيين، ورئيس نادى الكاميرا بأتيليه الإسكندرية.

وقد حصل عصمت داوستاشى على الكثير من الجوائز، وكانت أول جائزة حصل عليها عام ١٩٦٢ فى معرض اتحاد طلاب الإسكندرية قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة عن لوحة زيتية بعنوان «فى انتظار الفرج»، كما حصل على جائزة مختار فى النحت من المركز القومى للفنون، وجائزة بيكاسو وميرو من المركز الثقافى الأسبانى، وجائزة راديو فرنسا الدولى بباريس عن تصميم إعلان «إفريقيا ٨٨»، وجائزة التصوير الزيتى فى مسابقة النيل من المركز القومى للفنون، وجائزة مسابقة كوداك العالمية فى التصوير الفوتوغرافى عام ١٩٨٧.

وله مقتنيات فى الكثير من المتاحف أهمها: متحف الفن الحديث بالقاهرة، ومتحف كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ومتحف كلية الفنون الجميلة بالمنيا، ومتحف صدام للفنون ببغداد بالعراق، وبلدية دوسلدورف بألمانيا.

وله أيضاً مقتنيات خاصة فى ليبيا والسعودية والكويت والعراق والسودان ولبنان واليونان وإيطاليا وفرنسا وألمانيا، وهى البلاد التى سافر إليها فى رحلات فنية.

كما شارك فى العديد من المؤتمرات، وقدم العديد من المحاضرات الفنية فى مصر والخارج.

وأعمال داوستاشى تفيض قوة وثورة، وتحمل فى داخلها الرفض والاحتجاج والتمرد على النمطية والشائع والمألوف، والتى تصدمك وترجك بعنف وتصيبك بالدهشة!!

ولعل ذلك هو سر تميزها وتفردها.

ويعلل ذلك عصمت داوستاشى بقوله: «مادمت عاجزاً عن إجراء حوار مع الجمهور فإننى يجب أن أصدمهم بإنتاجى حتى يستفيقوا».

مظاهر الحس الشعبى فى أعمال داوستاشى

المتأمل لأعمال الفنان عصمت داوستاشى يرى بوضوح ارتباطه الوثيق بتراثنا الحضارى والقومى، ويستطيع أن يقرأ بسهولة ثقافة داوستاشى التراكمية - كثقافة مصر - من فرعونية إلى قبطية إلى عربية، ومروراً بمختلف العصور الإسلامية كالفاطمية والأيوبية والمملوكية والتركية، وحتى العصر الحديث، بشكل شديد الصراحة والصدق؛ ويظهر ذلك بوضوح فى استخدامه للرسوم والموتيفات والمفردات الشعبية المستخدمة فى الممارسات الاعتقادية كالسحر والحسد، والجوانب الأسطورية والموروثات الغيبية كالتمائم والتعاويذ مثل الوشم والكف - خمسة وخميسة - أو النجمة والهلال والعروسة، والمثلث والسهم والثعبان وغيرها.

وأيضًا قيامه بحشد مجموعة من العناصر والوحدات الزخرفية والهندسية والمنمنمات الشرقية البسيطة التى يستخدمها الفنان الشعبى التلقائى، مع الاستعانة ببعض الخامات المهملة والمخلفات المجسمة فى لوحاته كقطع الأخشاب والجلود والنحاس والحديد والزجاج الملون والمرايا، والسلال والأوانى القديمة والساعات والأحذية وقطع القماش والملابس البالية والقبعات لخلق عمل فنى مركب. وأيضًا استخدام أعمال الحفر البارز والغائر على الخشب كالأرابيسك والمشربيات، وبعض الزخارف التى تحفل بها عربات الأطعمة الشعبية والشكمجية وصندوق العروس، وتوظيفها داخل العمل الفنى بأسلوب اللصق «الكولاج» لتحمل كما فى الفن الشعبى قيماً ذات جانب جمالى وآخر نفعى.

وماذا يشكل الفن الشعبى لداوستاشى؟

يقول: الفن الشعبى هو حياتى، لأنى أعتبر نفسى فناناً شعبيًا، ومن حسن حظى أننى حضرت آخر ملامح الفن الشعبى فى مصر قبل «عصر البلاستيك»، كذلك تعرفت على عمالقة الفن الشعبى مثل عفت ناجى وسعد الخادم، بل إننى وريثهم الوحيد فى أعمالى وفى أفكارهم.

الفن الشعبى هو ذاكرة الحضارات، والقضاء عليه تحت أية مسميات (ثورة/ تغيير اجتماعى/ تطور حضارى) هو قضاء على تراثنا الحضارى والقومى والذى كان الفنان الشعبى دائماً يستوعبه ويهضمه ويتمثله ويفرزه ويوصله إلى المراحل التالية.. من أجل ذلك وجدت نفسى فى بدايات نضجى ونتيجة لعشقى للفنون الشعبية أنهج نهج الفنان الشعبى تماماً، ويتمثل ذلك فى الرغبة فى تلوين وتزويق كل ما يحيط بى لإضفاء البهجة على كل ما يحيط بحياتنا، وكذلك فى التعبير الساخر الضاحك من مشاكلنا من خلال الإفادة من النفايات والمخلفات التى حولنا وتحويلها إلى أشياء متسقة جميلة ومعظم أعمالى تؤكد ذلك.

كما نجد فى أعمال داوستاشى الفنية استخدامه لبعض العناصر المهملة والمخلفات وخاصة «الساعات القديمة»، فهل للزمن دلالة خاصة فى أعمال عصمت داوستاشى؟

يجيب: الزمن عندى منفلت، بمعنى أننى دائمًا رافض للزمن الراهن ومنجذب للأيام الماضية.

كم كنت أتمنى أن أعيش فى العصر الفرعونى أو الفاطمى أو المملوكى، أو فنان فى ورشة إبداعية فى عصور ماضية، أما الزمن الراهن فهو زمن إعلانى واستعراضى أكثر منه زمن إبداع حقيقى.. من أجل ذلك فإن جميع أعمال معرضى الأخير- مزاج المدينة - لم أوقعها، لأنه فى اعتقادى أنه لم يعد مهم من هو وراءها بقدر ماذا تقدمه وتعبر عنه هذه الأعمال!!

يقولون إن أعمالك تنتمى إلى اتجاهات فنية مختلفة؟

ويرد: لم أقف حتى الآن لأقيم أعمالى.. وهذا هو دور النقاد، ومن الصعب أن أكون ناقداً لذاتى حتى ولو كنت أصلاً ناقداً، ولكنى أعتقد أن أعمالى تتجه اتجاهاً فنياً واحداً هو اتجاه تعبيرى منطلق من رؤية تراثية.

وهنا أنصح شبابنا بضرورة الاهتمام بتراثنا القومى وليس بتراث الغرب، وتعلم الأساسيات مع المحافظة على هويتهم القومية.. ومن المعارض التى يتجلى فيها ارتباط الفن التشكيلى بالفنون الشعبية معرض «مزاج المدينة»، والذى أقام داوستاشى حوله أربعة معارض بالقاهرة وهو المشروع الفنى الذى حصل من أجله على منحة تفرغ من الدولة ومزاج المدينة كما يقول داوستاشى: رؤية تشكيلية مستوحاة بشكل أساسى من عالم القهوة والشيشة.. هذا العالم الذى بدأ يسود حياتنا من جديد على نطاق واسع، مشيراً بقوة إلى متغيرات اجتماعية سلبية وتدهور حياتى ومزاجى يؤثر على الجميع.

نعم الفن رؤية جمالية وخطاب إنسانى ولغة تشكيلية بليغة، ورغم عزلته عن المجتمع فهو فى النهاية معبر عنه لإيجاد ارتباط بحياة الناس.

ويسعى داوستاشى دائمًا لخلق اتساق بين الإبداع الفنى والحياة الاعتيادية بلغة جمالية مستمدة من التراث الحضارى والشعبى منطلقاً من الحالة المزاجية المهيمنة على واقعنا الراهن بكل متناقضاته التى تترك آثارها ، سلبًا وإيجاباً ، على كل المبدعين.

وهذا المعرض - **مزاج المدينة** - قام داوستاشى بتنفيذ معظم أعماله المركبة والمجسمة من مخلفات إحدى أشهر مقاهى الإسكندرية، وهى مقهى خفاجى بحى الورديان، والذى كان منتدى ثقافياً رفيع المستوى فى الستينيات، استخدم فيه الفنان عناصر مادية مجسمة مثل الشيشة والمقاعد القديمة ووحدات الدوميو والفناجين والأكواب والصوانى وغيرها.

كما قام الفنان عصمت داوستاشى بعمل جولة فنية لهذا المعرض فى عدة مدن بمصر، وأيضاً قام بمغامرة فنية فريدة وهى نقل هذا المعرض إلى المقهى نفسه، وبذلك تنتقل الأعمال الفنية من قاعة العرض المحدودة إلى الأماكن الشعبية الأكثر حميمية والتصاقاً بالجماهير.

كما أهدى المقهى مكتبة ثقافية تحمل اسمه تحتوى على روائع الأدب والشعر والدراسات الفنية والتاريخية، وذلك مساهمة منه فى إعادة الروح إلى ما كانت عليه هذا المقهى فى الستينيات وقت أن حولها صاحبها المرحوم عبدالستار خفاجى إلى منتدى ثقافى فأنشأ مكتبة بالمقهى وفصولاً مجانية لمحو الأمية وإقامة ندوات وأنشطة ثقافية.

والمعرض والمكتبة المهداة لمنتدى خفاجى الثقافى بالورديان بالإسكندرية من أعمال داوستاشى يأتى ضمن فاعليات مشروع تفرغه من وزارة الثقافة تحت عنوان «مزاج المدينة»، لرصد ظاهرة الانتشار السلبى للمقاهى وعالمها الخاص الثرى بنبض المجتمع.

وداوستاشى هو أول فنان مصرى يخرج بأعماله الفنية إلى مختلف التجمعات الجماهيرية كالحدائق العامة والشوارع والمصانع والقرى والشواطىء، ليؤكد أن الفن لابد أن يكون أكثر التحامًا بجماهير الشعب، فهو معبر عنهم ونابع منهم؛ وبالتالى لابد أن يكون لهم، ولخلق لغة حوارية جديدة وإيجاد اتساق مع الناس ولتحقيق الارتباط بين الفنان ومجتمعه وكسر جمود وعزلة الفن التشكيلى عن الجماهير. إن أعمال الفنان التشكيلى المبدع عصمت داوستاشى دائمًا تثير الحوار والجدل الذى لاينتهى!!

رؤى تشكيلية
مستوحاة من أثواب سيناء والشرقية
« دراسة تطبيقية »

عواطف محمود سلطان

تتميز الشعوب على اختلاف مواقعها وثقافتها ونموها الاقتصادى والاجتماعى بسمات فنية تنبع منها وتعرف بها على مر العصور. وكل شعب من شعوب الأرض له فنونه الشعبية المتنوعة والتى تميزه عن الشعوب الأخرى. وما نحن بصدده الآن هو الفن الشعبى المصرى.

وقد تنبه عدد من الأساتذة الأفاضل منذ الأربعينيات بضرورة جمع التراث الشعبى بكل فروعه وتخصصاته فكان مركز الفنون الشعبية الذى أنشئ عام ١٩٥٧ لحفظ ما وصلت إليه أياديهم من مقتنيات خوفًا من الاندثار؛ وذلك لزحف المدنية بسرعة، وانتشار الأجهزة الإعلامية المسموعة والمرئية وتأثيرها السلبى على استمرار إبداع الفنان الشعبى بفطريته وتلقائيته.

وقد كان لاختيار الباحثة لبعض أثواب محافظتى سيناء والشرقية أسباباً عدة؛ فقد لاحظت انتشار العناصر التشكيلية والزخرفية الملونة، ووجود تماثل بين الوحدات الزخرفية بين المحافظتين، واستخدام الألوان بفطرية وإحساس شديدين.

بالإضافة إلى انتشار العناصر التشكيلية والزخرفية الملونة على معظم مشغولاتهم واستعمالاتهم اليومية مثل:

- الكليم بزخرفته وألوانه البديعة.
- صندوق العروس المغلف بالصاج وزخرفته المختلفة الألوان والأحجام.
- منديل العريس الذى تشغله العروس لتقديمه للزوج فى يوم الزفاف.
- المركوب أو البلغة وما بها من زخارف.
- الشماريخ المطرزة من الخرز والخيوط الملونة لتجميل رأس المرأة المقنعة، وما بها من زخارف دقيقة.

ولما كانت الشرقية هى المدخل الشرقى لمصر؛ حيث عبرت هذا المدخل كثير من القوافل العربية الفاتحة والمهاجرة من الجزيرة العربية وبلاد الشام، فضلاً عن غزاة مصر منذ البداية ،فكانت مستقراً للبعض ومعبراً للبعض الآخر. وحقيقة الأمر أن الفواصل بين المنطقتين هى فواصل إدارية فقط؛ لأن التجانس هو السمة الغالبة على التشكيل؛ وهو موضوع البحث.

وقد حاولت الباحثة استخراج بعض الوحدات الزخرفية التى تزخر بها بعض الأثواب النسائية المطرزة بأصولها النباتية أو الهندسية أو الحيوانية، ومحاولة استخدامها على

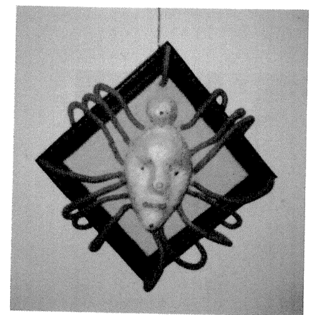


الفنان عصمت داوستاشي



الفنون الشعبية في إبداعات ..
عصمت داوستاشي
التشكيلية

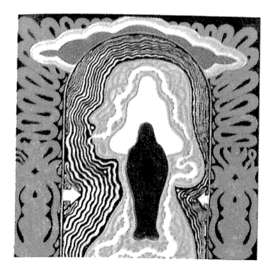




معرض مزاج المدينة يناير ١٩٩٧

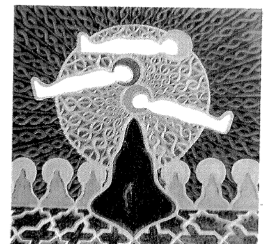


الحمد لله

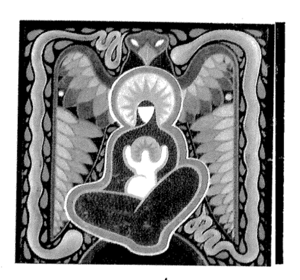


حلم

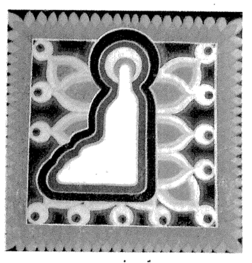




الشهداء



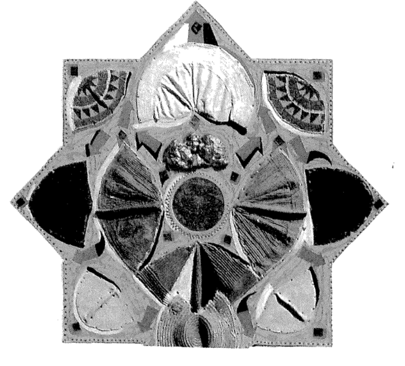
أمومة



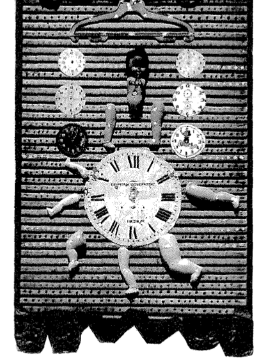
تصوف



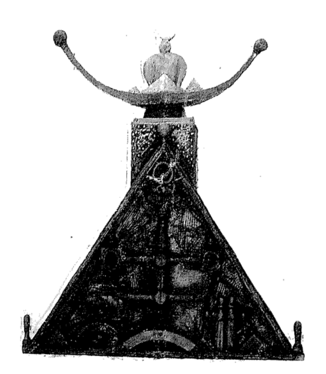
العبادة

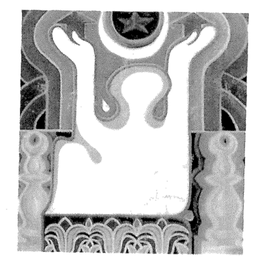


نجمة القبعات



الأشلاء فى زمن بلا عقارب
(كوميديا من التشكيل المجسم لتصاوير شعبية)





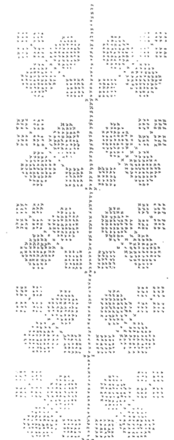
دعاء

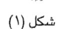
رؤى تشكيلية

مستوحاة من أثواب سيناء والشرقية

«دراسة تطبيقية»

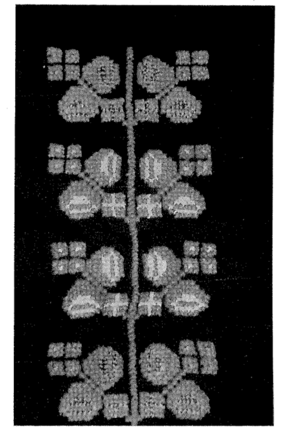
المحاولة الأولى



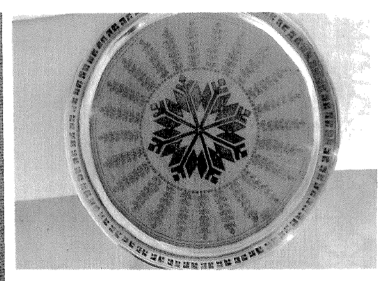


شكل (١)

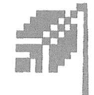


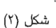


شكل (٢)

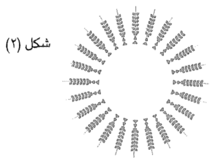


المحاولة الثانية

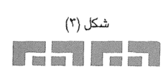




شكل (٢)



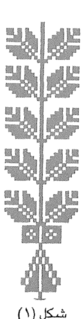
شكل (٢)



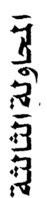
شكل (٣)

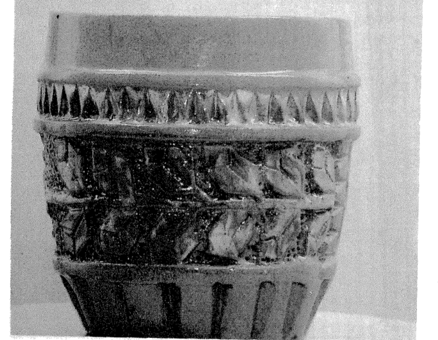


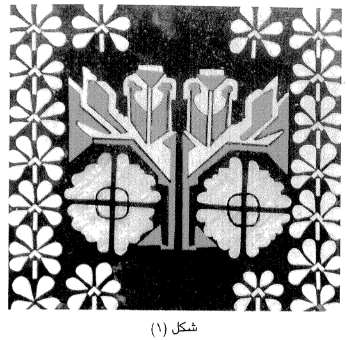
شكل (١)



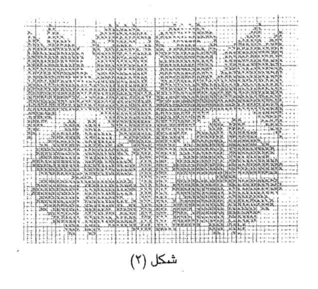
شكل (١)







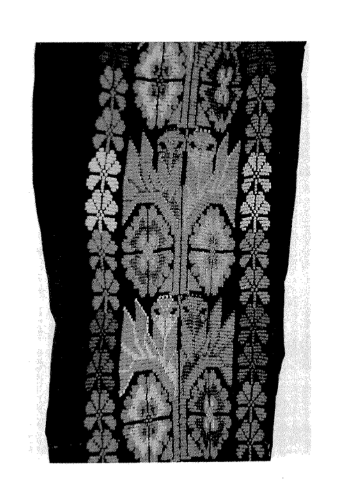
شكل (١)



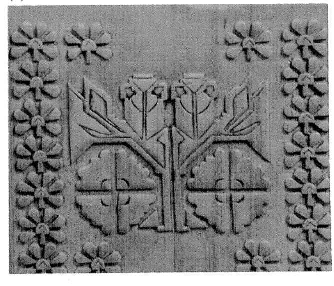
شكل (٢)

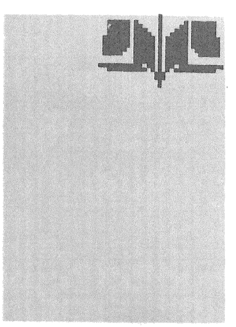
المحاولة الرابعة

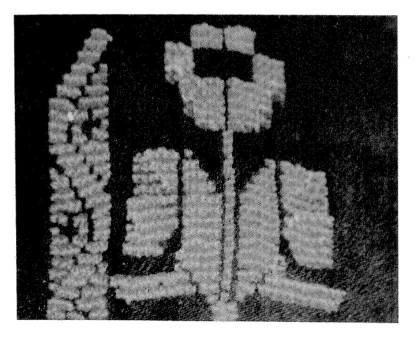


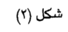


شكل (٣)



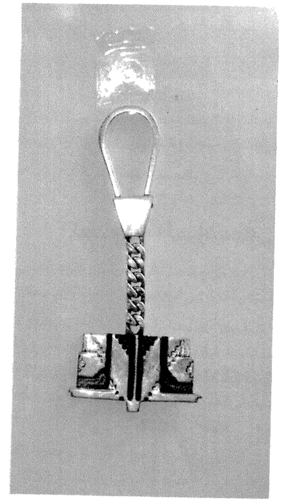


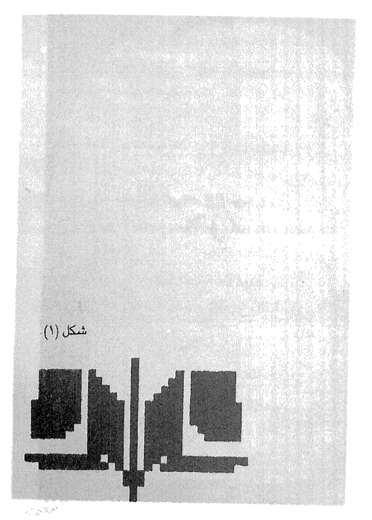




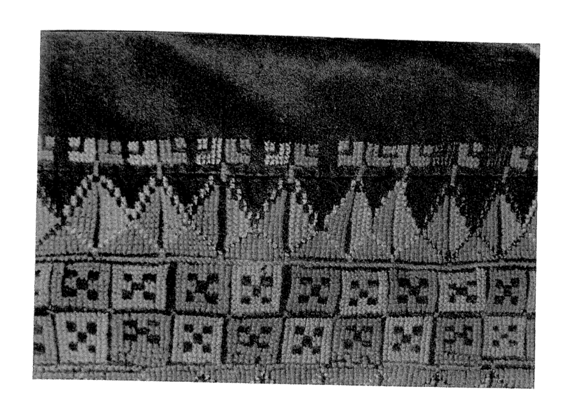
شكل (٢)

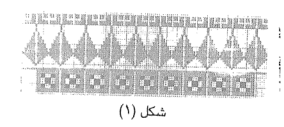
المحاولة الخامسة





شكل (١)



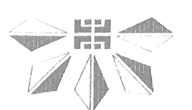


شكل (١)



المحاولة السادسة

شكل (٢)



خامات أخرى؛ بهدف الوصول إلى ابتكار أشكال تشكيلية جديدة تتلاءم مع روح العصر مع الحفاظ على الروح الشعبية التى ابتدعتها واختزنتها قروناً طويلة عبر الزمان يد الفنان الشعبى. وكل هذا بهدف خروج الوحدة الزخرفية الشعبية ونشرها؛ لتعريف المصريين بفنونهم الشعبية الجميلة.

أولا

استخراج بعض الوحدات الشعبية (الموتيفات) من بعض الأثواب الموجودة بالمتحف الخاص بالمركز لمحافظتى الشرقية وسيناء.

ثانيا

استخدام الكمبيوتر لمحاولة وضع الوحدة الزخرفية فى قالب جديد من رؤيتها: تكبيرها أو تصغيرها أو تكرارها.

المحاولة الأولى

١ - تم استخراج الوحدة الزخرفية من الثوب (١) بالرسم على ورق مربعات بنفس المقاسات، شكل (١) صورة الوحدة الزخرفية.

٢ - نقل رسم الوحدة الزخرفية على ورق كلك بنفس المقاسات السابقة.

٣ - قامت الباحثة بوضع تشكيل جديد لتنفيذ الوحدة الزخرفية على صديرى نسائى دون تغيير فى شكل الوحدة.

٤ - تم التطريز بالخيوط القطنية بنفس الألوان المستخدمة فى الثوب الأصلى، شكل (٢).

المحاولة الثانية

١ - استخراج الوحدة الزخرفية من الثوب الأصلى شكل (١)، بنفس الخطوتين السابقتين فى المحاولة الأولى، شكل (٢).

٢ - قامت الباحثة بإجراء عدة تجارب تشكيلية على الوحدة الزخرفية بوضعها فى تشكيلات مختلفة؛ لرؤية أفضل شكل يمكن أن تعطيه تلك الوحدة من وجهة نظر الباحثة باستخدام الكمبيوتر. واستقر الرأى على أن تكون شكل دائرة كبيرة.

٣ - استخرجت وحدة صغيرة وكبرتها مستخدمة الكمبيوتر ووضعتها على شكل دائرة فى ثمانى وحدات متكررة، شكل (٢).

٤ - وضعت وحدة زخرفية صغيرة الحجم على طرف الدائرة الكبيرة لتخرج الصينية النحاسية فى شكلها النهائى كما فى الشكل رقم (٣).

* تم تنفيذ الوحدات الزخرفية على صينية من النحاس عند متخصص فى صناعة المعادن.

المحاولة الثالثة

١ - فى محاولة من الباحثة لتغيير الخامة المنفذ عليها التشكيل أخذت الوحدة الزخرفية السابقة المنفذة على الصينية النحاسية شكل رقم (١)، وقامت الباحثة بتكبير تلك الوحدة بواسطة الكمبيوتر على شكل شريط طويل متكرر الوحدات.

٢ - استعانت بصانع فخار طالبة منه تنفيذ تلك الوحدات على أصيص زرع. وتم التنفيذ كما هو فى الشكل رقم (٢).

المحاولة الرابعة

يوجد على كمى الثوب السيناوى وحدة زخرفية (١) رأت الباحثة أنها تصلح للتنفيذ على قطعة خشبية كوحدة متكاملة بها وحدات غائرة وأخرى بارزة (حفر على الخشب).

١ - استخرجت الباحثة هذه الوحدة على ورق مربعات شكل (٢)، ثم نقلت على كلك، وكبرت بواسطة الكمبيوتر للتنفيذ.

٢ - استعانت بنجار لتنفيذ تلك الوحدة على قطعة خشبية من الزان فخرجت كما فى الشكل رقم (٣).

٣ - رأت الباحثة أن هذه الوحدة الزخرفية يمكن إخراجها فى شكل جديد ولاستخدام آخر هو الزينة؛ بوضعها على مكتبة، أو كمعلقات حائطية.

٤ - قام بتنفيذ تلك الوحدة الزخرفية صدفجى بطريقة الصدف المطبوخ (صدف غير طبيعى) ليخرج كما فى الشكل.

المحاولة الخامسة

فى محاولة لإيجاد تنوع أكثر؛ من حيث الخامة؛ ومن حيث التشكيل عمدت الباحثة إلى الآتى:

١ - استخرجت الوحدة الزخرفية التى رأت أنها تصلح لوظيفة مختلفة، شكل رقم (١).

* بالخطوات نفسها السابق ذكرها كما فى الشكل.

٢ ـ استعانت الباحثة بأحد الصاغة لتنفيذ هذه الوحدة على ميدالية فضية، فخرجت كما فى الشكل رقم (٢).

المحاولة السادسة

لأن التى شيرت قطعة ملابس ينتشر استخدامها بين الشباب، فقد فكرت الباحثة بأن تكون المحاولة خاصة بهم.

لذلك استخرجت الباحثة الوحدة الزخرفية من أحد أثواب الشرقية شكل (١) وتناولتها كالخطوات السابقة.

١ ـ استعملت الباحثة المثلث فرسمت مثلثًا مفرغاً والآخر مظللا فى شكل قريب من نصف الدائرة، شكل (٢).

٢ ـ وضعت فى المنتصف الوحدة الزخرفية الصغيرة فى شكل رباعى، واستخدمت الوحدة نفسها أفقياً بعرض التى شيرت.

ملاحظة: لم ينفذ الصانع التصميم كاملاً.



piece and other smaller pieces. The main one is repeated each time after another small piece.

Dr. Taimour Ahmed Yussef's "Harmony in Egyptian Folk Music" discusses the importance of tune in folk music. It explores different tunes connected with a number of social and religious occasions and other different beliefs.

Dr. Alaa Abdel Hadi's "Al Kurrag" traces the origin of Al Kurrag, its significance and historical dimensions. This phenomenon is sometimes related to theatre and sometimes to folklore, but its origin is Arabic.

Ibrahim Helmi's "Five Playrights on the Sirat of Al Zir Salim" is a study of five theatrical versions of Al Zir Salim.

Yussef Al Sharouni's "Relations Between Egypt and Oman in Omani Folklore" presents two Omani folk tales which denotes the good relations between the two countries.

Mohamed Abdel Wahid continues his representation of Tremren's *The Fables of Al Hawsa and their Habits.* Some tales of the book are provided with commentary and discussion.

Hassan Surour's "The Hadra of Ali Zein Al Abidin" is the last study in this issue. It is a descriptive study, provided with texts. This study differentiates between two types of Al Hadra. The first is traditional: the spiritual activities of the Sufis. The second and most significant according to Surour is a folkloric phenomenon.

Tawfiq Hana reviews *The Unity of Egyptian History* (Lebanon, 1972) by Mohamed Al Azab Moussa.

Mohamed Sayed Mohamed Abdel Tawab reviews *Everyone Laments His Fate* by Dr. Ahmed Ali Mursi. The book is a sudy of *Al Adid* (lamentation) in an Egyptian village.

Mohamed Fathi Al Sunusi writes on the plastic artist Ismat Dawistashi and his works.

Awatif Mahmoud Sultan presents plastic works inspired by dresses from Sinai and Al Sharqiya.

responsible for developing folk tales in Middle Ages. Wanderers, musicians, craftsmen, beggars, masons, crusader soldiers and others contributed to its development and diversity.

Ibrahim Kamil Ahmed's "Origin of the Tale: An Attempt to Recognize the Origin of Some Tales from *The Arabian Nights*. The study argues that the Orientalist D.B. MacDonald is true when he traces *The Arabian Nights* back to two origins: Arabian and Persian. MacDonald still argues that the core of the book is Indian. The study recognizes the Arabic origin of some tales, such as "The Merchant and the Demon".

Omar Othman Khidr introduces two folk tales from Nubia, and a summary of a Pharaoh tale which denotes the influence of the old on the present.

Ra'fat Al Duwairi translates an Indian folk tale from its English version, chosen and written by A. K. Ramanojan. It is a tale of a tale, when one listens to a tale, especially the epic of *Ramayana*.

Mustafa Sha'ban Gad's "The Protagonist's Friend in the Sirat of Antara Bn Shadad" is a study in the character of the protagonist's friend and the importance of friendship in folk tales.

Dr. Hala Abel Salam's "Our Colloquial Proverbs: their Significance and Translation" discusses the problems facing the translators of Arabic proverbs, providing some examples.

Dr. Shawqi Abdel Qawi Othman's "Ramadan Celebrations in Egypt During the Modern Age" is a field and historic study of Ramadan celebrations since the Ottomans. There are some changes in the phenomenon; some elements disappeared and others altered. The study tries to point out the causes of such changes.

Mamdouh Abdel Azim's "Arabic Traditions and Habits in Ramadan" discusses the actions related to Ramadan in a number of countries, members of Gulf Cooperation Council: Bahrain, Kuwait, Emirate and Saudi Arabia. The study points out the great similarity between those countries in celebrating Ramadan.

Dr. Mohamed Omran's "Gypsies Know the Rondo" is about a type of gypsy singing similar to the Rondo. This type is composed of a main

This Issue

Prof. Mohamed El Guhari begins this issue with his study "Preserving Folk Heritage: Futuristic Role of Folklore". He argues that many elements of folklore are gradually concealed under layers of acts of civilization, history and other factors related to time. The case is not the same in all countries; its intense differs from country to another, and even from region to another and from class to another in the same country. Preserving folk heritage should be a universal case, advocated by all countries and international and national entities. This study puts into question many controversial matters, such as what to be preserved, how to revive extinct elements and what about modernized elements? A Summarized account of the International Agreement for Preserving Folklore is provided with all modifications.

Dr. Walid Munir's "Reproducing Folklore in Modern Arabic Poetical Theatre" asserts the importance of folklore in recognizing the spirit of a certain society of nation. Folklore is produced and reproduced continually in different forms: poetry, novel and drama. The study concentrates on poetical theatre and the elements of folklore represented in it. It points out how theatre is benefited and how meaning is formed by the meeting of both genres.

Prof. Gharaa Mihanna's "Child Image in Oral and Written Folk Tales" begins with pointing out the importance of folk tales for children; a folk tale can widen their mental scope and express their feelings. The study discusses the nature of characters, the significance of the hero's name and his birth. It argues that all protagonists are seven types, giving an example of each. Mihanna also compares between the image of children in oral and written folk tales, arguing that oral tales are more suitable for children because they are more to life, expressive and affective.

Ahmed Farouq provides a translation of "European Folk Tale in Middle Ages" by Woeller Brothers. It argues that not only farmers were

A Quarterly Magazine,

Issued By: General Egyptian Book

Organization, Cairo.

No: 58-59, January-December, 1998

● الاسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE



AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE





